



Sarah Bernhardt vue du Brésil (1886- 1905)

Monize Oliveira Moura

► To cite this version:

Monize Oliveira Moura. Sarah Bernhardt vue du Brésil (1886- 1905). Histoire. Université Paris Saclay (COmUE); Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (Brésil), 2015. Français. NNT : 2015SACLV006 . tel-01317484

HAL Id: tel-01317484

<https://theses.hal.science/tel-01317484>

Submitted on 18 May 2016

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

NNT : 2015SACLV006

THÈSE DE DOCTORAT

De

Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro

Et de

L'Université Paris-Saclay

Préparée à l'Université de Versailles – St-Quentin-en-Yvelines

Ecole doctorale n°578

Sciences de l'homme et de la société

Et *Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas*

Spécialité : Histoire, histoire de l'art et archéologie et *Artes Cênicas*

Par

Monize OLIVEIRA MOURA

Sarah Bernhardt vue du Brésil (1886-1905)



Sarah Bernhardt

Présentée et soutenue publiquement à Guyancourt, le 13 novembre 2015.

Composition du jury :

M. Olivier BARA, Professeur des Universités, à l'Université Lumière Lyon II, Président du Jury.

Mme. Maria Helena WERNECK, Professora Associada IV, à l'*Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro*, Rapporteur.

M. Patrick BESNIER, Professeur émérite, à l'Université du Maine, Rapporteur.

M. Jean-Claude YON, Professeur des Universités, à l'Université de Versailles St Quentin-en-Yvelines, Directeur de thèse.

Mme Angela DE CASTRO REIS, Professora Associada I, à l'*Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro*, Co-directrice de thèse.

NNT : 2015SACLV006

THÈSE DE DOCTORAT

De

Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro

Et de

L'Université Paris-Saclay

Préparée à l'Université de Versailles – St-Quentin-en-Yvelines

Ecole doctorale n°578

Sciences de l'homme et de la société

Et *Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas*

Spécialité : Histoire, histoire de l'art et archéologie et *Artes Cênicas*

Par

Monize OLIVEIRA MOURA

Sarah Bernhardt vue du Brésil (1886-1905)

Présentée et soutenue publiquement à Guyancourt, le 13 novembre 2015.

Composition du jury :

M. Olivier BARA, Professeur des Universités, à l'Université Lumière Lyon II, Président du Jury.

Mme. Maria Helena WERNECK, *Professora Associada IV*, à l'*Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro*, Rapporteur.

M. Patrick BESNIER, Professeur émérite, à l'Université du Maine, Rapporteur.

M. Jean-Claude YON, Professeur des Universités, à l'Université de Versailles St Quentin-en-Yvelines, Directeur de thèse.

Mme Angela DE CASTRO REIS, *Professora Associada I*, à l'*Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro*, Co-directrice de thèse.

Titre : « Sarah Bernhardt vue du Brésil (1886 – 1905) »

Mots-clés : mondialisation de la culture, XIX^{ème} siècle, France, théâtre français, théâtre français à l'étranger, Brésil, théâtre brésilien, actrices, imprésarios, tournées, Sarah Bernhardt.

Résumé:

Cette thèse cherche à analyser les trois tournées de l'actrice française Sarah Bernhardt (1844-1923) au Brésil, plus précisément dans les villes de Rio de Janeiro et São Paulo. Les voyages datant de 1886, 1893, 1905. Cette étude a comme arrière-plan les réflexions autour de la circulation culturelle et de la mondialisation de la culture au XIX^e siècle. On considère ici les voyages de Sarah Bernhardt comme un exemple particulièrement significatif du processus de diffusion du théâtre français et d'internationalisation des publics. Côté brésilien, on mettra en évidence le fait que cette période, marquée par une forte présence artistique étrangère, est aussi le moment où les Brésiliens (ou du moins l'élite lettrée du pays) cherchent à penser l'identité du pays, tout en édifiant l'art dramatique national. L'enjeu de cette thèse est alors de comprendre comment la présence théâtrale étrangère s'insère dans ce contexte. Plus qu'une étude sur une « influence théâtrale » française au Brésil, l'objectif des pages qui suivent est de réfléchir à la formation de la pratique artistique brésilienne dans le cadre d'un processus plus large de mondialisation de la culture au XIX^e siècle – où le théâtre occupe une place majeure. En ce qui concerne Sarah Bernhardt, cette thèse cherche à démontrer le rôle important pris par l'actrice dans ce phénomène. Grande étoile médiatique de cette période, Sarah Bernhardt est, dans le même temps, liée au grand théâtre français de répertoire. La question est alors de comprendre comment ce « grand théâtre » se diffuse internationalement, tout en s'imprégnant des stratégies commerciales de l'industrie théâtrale de l'époque. Dans ce sens, on se demandera comment l'actrice construit son image à l'étranger, plus particulièrement au Brésil, et quelle partie du « marché » culturel cherche-t-elle à dominer, soutenue par ses imprésarios. En un mot comment la « Sarah Barnumⁱ » se veut-elle également ambassadrice du génie français ?

ⁱ Référence à l'entrepreneur de spectacles américain Phineas Taylor Barnum (1810-1891). Il était connu pour ses affaires très prospères dans le domaine culturel.

Title: “Sarah Bernhardt seen from Brazil (1886-1905)”

Keywords : cultural globalization, 19th century, France, French theater, French theater abroad, Brazil, Brazilian theater, actresses, theater businessmen, tours, Sarah Bernhardt.

Abstract :

This work proposes an analysis of the French actress Sarah Bernhardt's (1844-1923) three tours in Brazil, precisely in the cities of Rio de Janeiro and São Paulo in 1886, 1893, 1905. Taking the thoughts about the flow of artists and the cultural globalization of the 19th century as a background, the present study considers Sarah Bernhardt tours as a precious example of the French theater diffusion process and of the internalization of audiences. In what regards Brazil, it is noticeable that the referred period, marked by a strong foreign artistic presence, is also the moment in which the country's literate elite reflected about a project of a nation and about the construction of a national dramatic art. The focus of this thesis is, therefore, to locate Sarah Bernhardt's tours in this panorama. More than a study about French “theatrical influence” in Brazil, our main goal is to ponder about the construction of the Brazilian artistic practice in a context of a broader process of cultural globalization in the 19th century, in which theater played a fundamental role. In what concerns Sarah Bernhardt specifically, this thesis intends to demonstrate the actress's relevance in this phenomenon. Sarah was a great media star and, at the same time, associated to the French theater erudite repertoire. It attempts, therefore, to understand in what way this “repertory theater” is internationally broadcasted, also impregnating itself with commercial strategies common to the period's theater industry. In that sense, the construction of the actress's image abroad, especially in Brazil, is questioned. Also, what part of the cultural “market” Sarah Bernhardt and her managers tried to dominate is evaluated. In other words, how did the actress become Sarah Barnumⁱⁱ, with a flair of ambassador of the *génie français*?

ⁱⁱ The nickname Sarah Barnum is a reference to Phynéas Taylor Barnum (1810-1891), an american businessman well known for the commercial success of his circus and curiosities spectacles.

Título : “Sarah Bernhardt vista do Brasil (1886-1905)”

Palavras-chave : globalização da cultura, século XIX, França, teatro francês, teatro francês no exterior, Brasil, teatro brasileiro, atrizes, empresários, turnês, Sarah Bernhardt.

Resumo :

Esta tese propõe uma análise das três turnês da atriz francesa Sarah Bernhardt (1844- 1923) no Brasil, precisamente nas cidades de Rio de Janeiro e São Paulo, em 1886, 1893 e 1905. Tendo como pano de fundo as reflexões a respeito da circulação de artistas e globalização da cultura no século XIX, tal estudo considera as turnês de Sarah Bernhardt como um exemplo precioso do processo de difusão do teatro francês e de internacionalização dos públicos. No que tange o Brasil, nota-se que o período em questão, marcado por uma forte presença artística estrangeira, é também o momento em que a elite letrada do país procurava refletir sobre um projeto de nação e a construção da arte dramática nacional. O foco desta tese é, portanto, situar as viagens de Sarah Bernhardt neste panorama. Para além de um estudo sobre a “influência teatral” francesa no Brasil, nosso objetivo é refletir sobre a formação da prática artística brasileira no contexto de um processo mais amplo de globalização cultural no século XIX, no qual o teatro ocupou lugar fundamental. No que concerne especificamente à Sarah Bernhardt, esta tese procura demonstrar a relevância da atriz nesse fenômeno. Grande estrela midiática, Sarah era, ao mesmo tempo, associada ao teatro francês de repertório culto. Trata-se, então, de compreender de que maneira esse “teatro de repertório” é difundido internacionalmente, impregnando-se também das estratégias comerciais típicas da indústria teatral da época. Neste sentido, busca-se questionar a construção da imagem da atriz no exterior, particularmente no Brasil, e entender que parte do “mercado” cultural Sarah Bernhardt, com o auxílio de seus empresários, procurou dominar. Em outras palavras, como a atriz tornou-se Sarah Barnumⁱⁱⁱ com ares de embaixadora do *génie français*?

ⁱⁱⁱ A alcunha Sarah Barnum faz referência ao empresário americano Phynéas Taylor Barnum (1810-1891), bastante conhecido pelo sucesso comercial de seus espetáculos de curiosidade e de circo.

REMERCIEMENTS

Quelle belle aventure que ce parcours sur les traces de Sarah Bernhardt !

Cette thèse n'aurait pas vu le jour sans l'aide d'un certain nombre de personnes auxquelles j'aimerais exprimer toute ma gratitude.

Je remercie ma famille, surtout ma mère, Maria José de Oliveira Moura, pour son soutien inconditionnel pendant ces quatre années de recherches.

Toute ma reconnaissance à Madame Angela Reis et Monsieur Jean-Claude Yon qui m'ont permis de mener à bien ce travail.

A Mme Maria Helena Werneck, M. Olivier Bara et M. Patrick Besnier, chers Professeurs qui ont accepté de composer le jury de soutenance de cette thèse, pour leurs précieuses suggestions et remarques.

A Marie Isabelle Vieira, pour sa relecture attentive et ses traductions, pour sa disponibilité et ses mots d'encouragement.

A Ricardo Festi, pour la mise en page et son aide indéfectible me permettant d'achever cette thèse.

A mes amis Jane Barbosa et Camilo Domingues, avec lesquels j'ai partagé mes doutes et angoisses académiques. Merci d'avoir toujours été là pour moi !

A François Weigel, Marcela Correia et Xavier Mulliez pour leurs précieuses traductions et pour leur amitié.

A Diego Tenorio, pour les cartes qui illustrent cette recherche.

A ma sœur, Marianna Moura, pour toute l'aide apportée pendant la phase finale de ce travail.

A Alexandra Dumas, Barbara Fonseca et Carolina Schlittler pour l'impression de cette thèse et pour toute leur affection.

A Miriam Mantau, pour son soutien bienveillant.

Aux bibliothécaires des institutions que j'ai parcourues et aux chercheurs qui ont collaboré à cette recherche en suggérant des bibliographies et des sources.

Je remercie tout particulièrement Maria Thereza Vargas, Tânia Brandão, Orna Levin, M. Jacques Dauriac, Maria Isabel Ribeiro Lienzi, Daniella Gomes dos Santos (Museu Histórico Nacional), Paulo Pina (Museu Lasar Segall) et Luiz Carlos Ramos (Fundação Joaquim Nabuco).

A Monsieur José Thomaz Nabuco, pour les recherches dans ses archives personnelles. Aux amis de la Maison du Brésil, Betânia, Reginaldo, Tetê, Larissa, Carolina Orquiza, Joao, Raissa, Karen, Marcela, Rodrigo, Mari Cestari, Mari Pombo, Luana, Magno, André, Cauê, Dani, Eraci, Gessé et Thales, pour avoir fait en sorte que mon séjour à Paris soit aussi agréable que studieux, toute mon affection.

Aux amis du Brésil, pour leur aide dans les heures difficiles et pour leur appui financier, m'ayant permis d'étudier en France.

A tous ceux qui m'ont adressé des mots d'encouragement et des gestes d'affection, notamment Leon Bucarechi, Janaina Carvalho, Isabel Orozco, Alice Watson, Daniela Folha et Juliana Ferrari, sans vous tout aurait été beaucoup plus difficile !

A la Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal do Nível Superior (Capes), pour le financement de cette recherche.

INTRODUCTION : LES CHEMINS QUI NOUS MENENT A SARAH BERNHARDT¹

La *Divine*, la *Voix-d'Or*, la *Muse ferroviaire*... Dans la vaste bibliographie sur Sarah Bernhardt, on ne cesse d'inventer des épithètes et des formules pour mieux décrire l'actrice et rendre compte de son importance et de sa singularité au XIXe siècle. Née en 1844, Henriette-Rosine Bernhardt, dite Sarah Bernhardt, est devenue l'une des plus grandes artistes de son temps, ayant été engagée dans des théâtres illustres, comme l'Odéon et la Comédie-Française, et ayant mené une carrière de directrice et chef de troupe, tout en travaillant comme comédienne jusqu'à sa mort en 1923. Il serait donc aisé de trouver des arguments justificatifs pour entreprendre une étude sur cette actrice. Sarah Bernhardt a en effet suscité des travaux très variés – de son jeu d'acteur à sa condition d'actrice au XIXe siècle, en passant par sa judéité ou la construction de son image par les photographies et les affiches de théâtre². Traitée sous des angles différents, la vie de l'étoile est encore, de nos jours, une source de vive curiosité de la part des chercheurs et biographes.

Bien que l'on puisse compter quelques articles à propos du passage de Sarah Bernhardt en Europe et en Amérique du Nord³, ainsi que de nombreuses mentions sur

¹ Toutes les citations en langue étrangère ont été traduites en français par l'auteure à l'aide de Maria-Isabelle Vieira. Les textes originaux figurent, cependant, en note de bas de page. Pour les citations d'ouvrages consultés en format électronique, les numéros de pages ne seront pas indiqués, l'application *Kindle* ne permettant pas de connaître ces informations. Ainsi, au lieu du numéro de page, nous indiquerons « l'emplacement » de l'extrait informé par *Kindle*.

² Voir, par exemple, Carol Ockaman, « When is a Jewish Star just a Star ? Interpreting Images of Sarah Bernhardt », In Linda Nochlin and Tomas Garb, *The Jew in the text, modernity and the construction of Identity*, New York, Thames and Hudson, 1995 ; Émilie Sitzia, « Sarah Bernhardt - Mucha : la création d'une déesse de la décadence » In *Image et Narrative*, [e-journal] 20, 2007, Disponible en ligne http://www.imageandnarrative.be/affiche_findesiecle/sitzia.htm; Georges Banu, *Sarah Bernhardt, sculptures de l'éphémère*, photographies de Nadar, Caisse nationale des monuments historiques et des sites, coll. « Mémoires photographiques », Paris, 1995.

³ Voir Claudette Joannis « Sarah Bernhardt, la construction d'une image par le public étranger », In Jean-Claude Yon (dir.), *Le théâtre français à l'étranger au XIXe siècle : histoire d'une suprématie culturelle*, Paris, Editions Nouveau Monde, 2008, p.456-463. ; Mariella Rizzi, « La fascination à

ses voyages dans les biographies écrites sur la comédienne, on ne trouve pas d'ouvrages en langue française consacrés exclusivement à ses tournées. Pourtant, il s'agit là d'un aspect fondamental du travail de la Française et qui, de plus, est porteur de réflexions très pertinentes sur la mondialisation culturelle et la diffusion du théâtre parisien au XIXe siècle, thèmes qui attirent aujourd'hui l'attention des chercheurs de différents pays.

À l'Université de Versailles Saint-Quentin-en-Yvelines, un accord de coopération internationale avec l'Université de Campinas au Brésil, a été mis en place dès 2010 afin de susciter des recherches autour de la circulation culturelle transatlantique au XIXe siècle. Auparavant, un colloque organisé par Jean-Claude Yon en 2002 sur la diffusion du théâtre français à l'étranger au XIXe siècle faisait appel à des études variées, tout en encourageant des nouvelles recherches⁴. En 2012 à Munich, une conférence rassemblant des experts de plusieurs nationalités se penchait sur « les histoires globales du théâtre » entre 1850 et 1950, et proposait des débats autour des concepts comme *trans-local publics* et *global medias*⁵.

Au Brésil, l'ouvrage organisé par Maria Helena Werneck et Angela Reis, sorti en 2012, propose des articles sur la circulation théâtrale entre le Portugal et le Brésil, qui rendent compte de la formation des « routes théâtrales » liant des artistes des deux pays. De plus, de manière générale, du point de vue des études théâtrales, l'influence française sur le théâtre brésilien au XIXe siècle est un fait admis au Brésil et la question de la présence artistique étrangère est souvent évoquée comme un aspect caractéristique de la période. Un survol de la presse locale de la deuxième moitié du XIXe siècle montre bien que les villes brésiliennes, particulièrement Rio de Janeiro, accueillaient

l'étranger : la 'Muse ferroviaire', In Noëlle Guibert (dir.), *Portraits de Sarah Bernhardt*, Paris, Bibliothèque Nationale de France, 2000, p.152-159.

⁴ Ce colloque a abouti à la publication d'un ouvrage dans lequel Jean-Claude Yon constate : « Une telle réflexion s'inscrit dans l'histoire des transferts culturels. Cette histoire internationale des rapports culturels au XIXe siècle est un champ de recherche déjà en partie déchiffré mais assez peu en histoire du spectacle. On a certes étudié la diffusion internationale d'un auteur (par exemple Shakespeare à l'époque du romantisme) ou encore les liens qui unissent les créateurs de divers pays (notamment les avant-gardes théâtrales à la fin du XIXe siècle) mais, à notre connaissance du moins, on a très peu travaillé sur la diffusion de toute la production d'un pays en dehors de ses frontières » (Cf. Jean-Claude Yon (dir.), *Le théâtre français à l'étranger : histoire d'une suprématie culturelle*, Paris, Editions Nouveau Monde, 2008, p.7).

⁵ La conférence organisée par Nic Leonhardt a eu lieu entre le 19 et le 21 juin 2014 à l'Université Ludwig Maximilians à Munich. Voir: www.theatrescapes.theaterwissenschaft.uni-muenchen.de

d'importantes étoiles en tournée, ainsi que des compagnies théâtrales de notoriété moins attestée, présentant principalement des spectacles d'opérettes, mais également des drames et comédies à grand succès venus d'Europe.

La question de la présence étrangère au Brésil est ainsi considérée sous deux angles principaux : d'une part, celui de l'influence des idées esthétiques françaises sur les auteurs brésiliens, les études remarquant l'adhésion du Brésil aux courants dramatiques et littéraires en vogue en Europe⁶, et d'autre part, celui des analyses du théâtre de la fin du XIXe siècle à Rio de Janeiro qui constatent l'abondance des traductions et des adaptations des pièces françaises dans le cadre d'un phénomène de popularisation des genres comiques, lyriques et spectaculaires⁷.

Globalement, il y a consensus sur le fait que l'élite brésilienne était extrêmement francophile, que les succès d'illustres auteurs français étaient également répandus parmi les intellectuels locaux, que les genres spectaculaires, comme la féerie, la revue et l'opérette, très en vogue à la fin du XIXe siècle au Brésil, étaient importés d'Europe et, enfin, que pendant cette période, Rio de Janeiro était visitée par de nombreuses célébrités internationales. Vue de façon consensuelle par les chercheurs brésiliens, jusqu'à présent, la question de la présence étrangère n'a, toutefois, pas été étudiée de manière approfondie, même si elle est ancrée dans une problématique cruciale pour l'histoire du théâtre brésilien, à savoir celle de la mise en place d'une pratique théâtrale professionnelle dans la capitale du Brésil⁸.

De plus, la question de la francophilie chez les élites brésiliennes au XIXe siècle soulève des réflexions importantes concernant la formation du Brésil et la construction d'un projet national, suite à l'affranchissement de la tutelle portugaise et principalement

⁶ Au Brésil, on insiste sur la filiation brésilienne aux idées théâtrales françaises, en identifiant notamment des textes dramatiques locaux comme appartenant aux courants romantiques, réalistes, naturalistes. Voir Joao Roberto Faria, *Ideias teatrais : o século XIX no Brasil*, São Paulo, Perspectiva, FAPESP, 2001.

⁷ Cf., Fernando Antônio Mencarelli, *A voz e a partitura : teatro musical, industria, e diversidade cultural no Rio de Janeiro (1868-1908)*. Tese de doutorado. Universidade Estadual de Campinas : Instituto de Filosofia e Ciencias Humanas, São Paulo, 2003.

⁸ « Les conséquences de cette intense présence étrangère sur les scènes brésiliennes n'ont pas encore été évaluées. Personne n'a fait de recherches dans les journaux et les magazines littéraires de l'époque pour réfléchir sur la fascination que ces grands artistes et ces compagnies dramatiques ont exercée sur le public brésilien » João Roberto Faria, « Présence théâtrale française à la Belle époque brésilienne » In Mattoso, Santos et Rolland, Mattoso, Santos et Rolland, *Modèles politiques et culturels au Brésil : emprunts, adaptations, rejets. XIX et XX siècles*, Paris, Presses Universitaires de Paris-Sorbonne, 2003, p. 215-222.

sous la Première République (1889-1930). Si, en ce qui concerne le théâtre, la France apparaît comme une sorte de phare pour les intellectuels dans leurs débats sur la construction d'un art dramatique national, on ne compte cependant pas d'études convaincantes à ce sujet. En évoquant dans la plupart des cas la fascination des Brésiliens pour la dramaturgie française au XIXe siècle, les études théâtrales n'approfondissent pas ce thème à la lumière d'analyses historiques plus précises⁹.

Ce fut donc à partir d'un double constat – à la fois, celui de la nécessité de mieux comprendre la diffusion du théâtre français en dehors de l'Hexagone, et celui du manque de recherches sur la présence artistique étrangère au Brésil dans un moment fondamental de l'histoire de ce pays – que nous avons eu envie de nous pencher sur les tournées de Sarah Bernhardt au Brésil entre 1886 et 1905. Actrice iconique de la fin du XIXe siècle à Paris, l'exemple de Sarah Bernhardt paraissait, en effet, pertinent pour comprendre ce que nous appelions à l'époque « l'impact de l'influence française au Brésil, notamment en ce qui concernait l'art de l'acteur ».

Ancré du point de vue des études théâtrales¹⁰, notre but initial était de comprendre dans quelle mesure Sarah Bernhardt était porteuse d'un type d'interprétation qui renvoyait à des courants esthétiques identifiables et comment cela se serait répandu au Brésil grâce à ses tournées. Cette problématique, qui aurait d'emblée le mérite de mettre au cœur de la recherche la question de la présence scénique de l'acteur, en le considérant comme un élément décisif, autant que les textes, pour la diffusion du théâtre français, appelait néanmoins une reformulation car elle se heurtait à de nombreux obstacles.

Tout d'abord, il nous a semblé démesuré de parler en termes *d'impact des tournées de Sarah Bernhardt*, tout en cherchant à révéler « l'influence » qu'elle aurait exercée sur les acteurs locaux durant cette période. Or, pour pouvoir constater la permanence d'un *art de l'acteur français* au Brésil à partir des tournées de Sarah Bernhardt il serait, pour le moins, nécessaire d'analyser des documents tels que les manuels destinés aux acteurs brésiliens, ou des témoignages d'artistes locaux sur les

⁹ Voir en guise d'exemple Heloisa Pontes, *Intérpretes da metrópole: História social e relações de gênero no teatro e no campo intelectual*, São Paulo, EDUSP, 2011.

¹⁰ Filière dans laquelle nous avons poursuivi notre formation jusqu'à la première inscription en doctorat.

spectacles de la Française, ces sources étant, à notre connaissance, malheureusement inexistantes ou disparues. Au contraire, les seuls éléments qui nous permettent aujourd'hui de retracer le regard des Brésiliens sur la performance de la *Divine* sont les critiques théâtrales, qui, de plus, n'établissent pas forcément de comparaison entre le mode d'interprétation de la Française et celui des acteurs locaux. On ne retrouve pas de traces, par exemple, des conférences que Sarah Bernhardt aurait pu donner au Brésil, ni de mentions à des collaborations entre l'actrice et les comédiens brésiliens.

Pour réaliser une recherche convaincante à ce sujet, il aurait été essentiel de prendre en compte la trajectoire de différents artistes brésiliens, de manière à pouvoir établir une *histoire de l'art de l'acteur au Brésil au XIXe siècle*, et ensuite en dévoiler les possibles appartenances à un modèle d'interprétation français. Cette optique aurait conduit alors à un projet encore plus large, devant faire appel à des études préalables, notamment au sujet de « l'histoire de l'art de l'acteur », thème qui demeure encore un champ à explorer au Brésil¹¹. Il aurait donc fallu élargir la période étudiée, car s'il y a eu des « dialogues » entre un modèle d'art de l'acteur incarné par Sarah Bernhardt et des artistes brésiliens, ils n'auraient pu avoir lieu que de manière indirecte et dans une temporalité qui dépassait les près de vingt ans, compris entre la première et la dernière tournée de la Parisienne (1886-1905).

Bien qu'il soit logique que, par sa renommée, Sarah Bernhardt ait constitué une référence pour les artistes brésiliens¹², il paraissait artificiel de vouloir établir un rapport

¹¹ Il est important de noter le manque d'études à ce sujet. Nous pourrions toutefois citer les travaux de Décio de Almeida Prado sur João Caetano, de Angela Reis sur Cinira Polônio et Eva Todor, de Tânia Brandão sur Maria dela Costa et Marta Metzler sur Alda Garrido (Cf. Décio de Almeida Prado, *João Caetano: o ator, o empresário, o repertório*. São Paulo: Perspectiva/EDUSP, 1972.; Angela de Castro Reis, *Cinira Polônio, a divette carioca : estudo da imagem publica e do trabalho de uma atriz no teatro brasileiro da virada do século XIX*. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 1999 ; et *A tradição viva em cena* : Eva Todor na companhia Eva e seus artistas (1940-1963), Rio de Janeiro, 7Letras, 2013 ; Tania Brandao, *Uma empresa e seus segredos: companhia Maria Della Costa*, São Paulo: Editora Perspectiva, 2009; Marta Metzler, *Alda Garrido: as mil faces de uma atriz popular brasileira*, Rio de Janeiro: Uni-Rio, Centro de Letras e Artes. Programa de Pós-graduação, tese de doutorado em teatro, 2011). On remarque encore des ouvrages plus anciens comme celui d'Eduardo Victorino qui fournissent des nombreuses informations sur l'histoire des acteurs au Brésil, sans cependant approfondir la question par un regard critique. (Voir : Eduardo Victorino, *Actores e atrizes*, Rio de Janeiro: A Noite, 1937).

¹² On observe dans ce sens des nombreuses mentions à Sarah Bernhardt dans l'ouvrage d' Eduardo Victorino sur les acteurs et les actrices brésiliennes. Le nom de la Française est toujours repris comme une sorte de paramètre d'évaluation des artistes locaux : « Ismênia dos Santos fût une actrice de talent, qui possédait une voix cristalline, semblable, dans la pureté du timbre et dans la richesse chromatique des

de cause-à effet entre ses tournées et le développement de l'art de l'acteur au Brésil, d'autant plus qu'il est impossible d'attester des collaborations entre la *Voix d'Or* et certains comédiens brésiliens. En outre, il semblait un peu simpliste de vouloir attribuer à *Sarah Bernhardt seule* la diffusion d'un art théâtral français, ce d'autant que l'on remarque pendant cette période le passage de nombreux autres artistes étrangers au Brésil¹³. Il était ainsi évident que notre propos initial se voyait confronté à l'obstacle du manque de sources et d'études préliminaires et avait, par conséquent, tendance à fausser l'histoire des tournées de l'étoile dans ce pays, sans les mettre en perspective, et en cherchant à établir des effets de causalité difficiles à attester aujourd'hui.

En effet, les voyages de Sarah Bernhardt au Brésil intègrent un phénomène vaste de circulation culturelle qui a eu lieu au long du XIXe siècle. L'actrice n'a pas été la seule étrangère à visiter Rio de Janeiro et São Paulo, mais bien d'autres *divas*, italiennes principalement, se sont rendues dans ces villes en présentant un répertoire dramatique européen, majoritairement français. D'autre part, on constate la diffusion des traductions des pièces et des critiques théâtrales françaises au Brésil, qui contribuent à y faire connaître des artistes parisiens, ainsi que les drames et comédies en vogue dans la Ville lumière. Ces processus de circulation ont, certes, un fort impact sur le théâtre brésilien, qui se mettait alors en place. Du point de vue de l'histoire culturelle, il nous a semblé alors plus cohérent de tenter de saisir les singularités et les apports, y compris le style de jeu, des tournées de Sarah Bernhardt au Brésil, tout en situant celles-ci dans un contexte plus large de mondialisation théâtrale au XIXe siècle.

Dans le cadre d'une étude sur la circulation théâtrale, nous aurions pu également centrer notre recherche sur la diffusion du répertoire français au Brésil à une période précise. Nous aurions pu répertorier, par exemple, les éditions des pièces françaises ou leurs traductions au Brésil, dans le but d'établir une histoire des idées théâtrales dans ce

tons, aux voix d'or de Sarah Bernhardt et Rosa Damascena » («Ismenia dos Santos foi uma atriz de peregrino talento, que possuía uma voz cristalina, semelhante na pureza do timbre e na riqueza chromatica dos tons, as vozes de ouro de Sarah Bernhardt e Rosa Damascena.» (Eduardo Victorino, *Actores...*, op. cit, p.23).

¹³ Angela Reis remarque notamment l'importance de la présence portugaise sur les planches brésiliennes au XIXe siècle. Il semble alors qu'une étude sur les filiations françaises dans le théâtre brésilien doit impérativement prendre en compte cet aspect, puisque les artistes du Portugal étaient eux-mêmes fort influencés des idées théâtrales françaises. (Cf. Angela de Castro Reis, *A tradição viva em cena : Eva Todor na companhia Eva e seus artistas (1940-1963)*, Rio de Janeiro, 7Letras, 2013, p. 145).

pays et d'identifier des possibles filiations brésiliennes aux courants dramatiques français. Cependant, encore une fois, ce projet se serait heurté à des barrières. Si d'une part, il aurait eu le mérite de cataloguer la diffusion du théâtre français au Brésil, il aurait négligé forcément une analyse de la réception des textes dramatiques par les Brésiliens, aspect fondamental pour la compréhension de l'impact de la présence théâtrale française dans ce pays. A cet effet, il devenait essentiel de savoir si les textes d'auteurs français parus ou traduits avaient été vraiment joués au Brésil, dans quelles conditions, et s'ils avaient ou pas remporté du succès auprès du public. En ce sens, une étude des transferts culturels focalisée uniquement sur les aspects dramatiques aurait peut-être le défaut d'en exclure les aspects matériels de la représentation, dont la présence scénique de l'acteur¹⁴.

Or, force est de constater que les comédiens ont joué un rôle fondamental dans la diffusion des œuvres françaises à l'étranger, puisque les tournées étaient pour les spectateurs non-francophones l'un des principaux moyens d'accéder aux textes produits en France. En empruntant leurs corps aux personnages de fiction, ces acteurs voyaient souvent leur image se confondre avec celle des personnages qu'ils représentaient sur les planches. Toutefois, pour comprendre ce processus de médiation entre l'auteur et le public, il ne suffit pas d'analyser la performance des acteurs français en tournée, en essayant de dégager leurs styles de jeu et de définir le langage scénique. Nous aurions là un travail colossal, mais qui se retrouverait, encore une fois, face à une limitation : étant donné que les mêmes textes français étaient joués à l'étranger par différents interprètes, y compris des non-francophones, comment rendre compte aujourd'hui des nombreuses performances scéniques disparues dans le temps éphémère de la représentation¹⁵ ?

¹⁴ Une réflexion dans ce sens est réalisée dans un article écrit par Luiz Fernando Ramos à propos du théâtre romantique au Brésil. Tout en observant que les études à ce sujet sont la plupart focalisées sur la dramaturgie, l'auteur propose d'analyser les différentes manifestations spectaculaires de cette période, en prêtant attention aux aspects matériels de la scène. Voir : Luiz Fernando Ramos, « A arte do ator e o espetáculo teatral » In Joao Roberto Faria (Dir.), *Historia do teatro brasileiro, volume I : das origens ao teatro profissional da primeira metade do século XX*, São Paulo, Perspectiva, Edições SESCSP, 2012, p.137-157.

¹⁵ On observe à ce sujet qu'un article de Lidia Becker paru dans les annales de l'Abrace (Association brésilienne des arts scéniques) se propose de comparer la performance de Sarah Bernhardt à celle d'Eleonora Duse, les deux artistes ayant fait des tournées au Brésil. L'auteure se propose de faire une analyse historique, tout en démontrant l'ancrage des deux actrices dans des courants esthétiques différents – l'une étant, pour elle, proche du classicisme français tandis que la deuxième s'approcherait plutôt des

Au lieu d'une vaste étude des codes de représentation au XIXe siècle comme clé de compréhension de la réception du théâtre français à l'étranger, il nous a paru plus approprié d'appréhender, tout d'abord, la performance d'une actrice significative à l'époque et de saisir la manière dont les Brésiliens l'ont appréciée. L'exemple de Sarah Bernhardt est, en ce sens, très emblématique par la notoriété de l'actrice et l'envergure internationale de sa carrière. Cependant, pour mieux évaluer le travail de la *Divine*, il nous a semblé fondamental d'éclairer notre réflexion par un regard sur le processus de commercialisation du théâtre et la mise en place du *star system* dans les différentes capitales et villes occidentales importantes.

La mise en place du système du vedettariat¹⁶, ou du *star-system*, qui s'insère dans le cadre de la mondialisation culturelle au XIXe siècle, détermine considérablement les attentes des spectateurs et la manière dont ils s'approprient, notamment à l'étranger, les textes français. A l'inverse, comment ne pas souligner que l'ascension de l'acteur, et principalement les actrices, comme les grandes vedettes du fait théâtral n'aient eu un impact sur le mode de production du théâtre français, surtout en ce qui concerne la création des textes ?

Analysées de plus près, les tournées de Sarah Bernhardt au Brésil suscitent en effet de nombreuses questions. Porteurs d'un répertoire de grand succès à Paris, à une époque où la francophilie était accentuée chez les intellectuels désireux de construire l'art dramatique national, ces voyages doivent être examinés à la lumière d'une réflexion sur la formation du théâtre au niveau national dans un contexte de mondialisation culturelle, où la France exerçait une suprématie. En outre, puisqu'il s'agit d'une des plus grandes *stars* mondiales jouant le grand répertoire dramatique

courants modernes – sans se soucier de faire des recherches dans les archives historiques. Le résultat est une analyse peu approfondie, qui fige le style de chaque comédienne dans une chronologie historique artificielle, sans remettre en question des possibles similarités entre Sarah Bernhardt et la Duse, à commencer par le répertoire joué. (Cf. Lidia Becker, « Do classicismo francês à escola moderna : um estudo comparativo sobre a estética vocal de Sarah Bernhardt et Eleonora Duse », In *Anais do V Congresso ABRACE*, 2008. Disponible en ligne sur <http://portalabrace.org/memoria/vcongresso.htm>).

¹⁶ Il s'agit du mode de production théâtral et spectaculaire où les acteurs principaux deviennent l'un des principaux attraits, rivalisant même avec la pièce elle-même. Plus que des simples interprètes, ces acteurs deviennent les vedettes du phénomène théâtral. La montée du vedettariat, ou du *star-system*, appellation qui renvoie à l'idée de l'étoile ou de la célébrité, modifie donc toute la pratique théâtrale à Paris, notamment en ce qui concerne l'organisation des troupes, dans la mesure où les différences de salaires deviennent extrêmement importantes entre les membres d'une même compagnie. Cet aspect sera développé tout au long de cette thèse.

français du XIXe siècle, il convient, en même temps, de se demander comment la carrière de Sarah Bernhardt illustre un processus d'internationalisation de l'art dramatique français, rendu possible grâce à la formation d'une culture urbaine et à la création d'un « marché théâtral » dans différentes villes du monde. Voilà donc les lignes générales qui guideront les pages qui suivent.

Pour réaliser notre projet, nous avons divisé cette thèse en quatre chapitres. Dans un premier temps, nous aborderons le contexte historique dans lequel s'insèrent les tournées de Sarah Bernhardt au XIXe siècle. A partir d'un regard sur la formation d'une « société du spectacle¹⁷ » en France et au Brésil, nous parlerons des tournées comme un phénomène rendu possible grâce au processus de marchandisation du théâtre, concurrencé par des nouvelles formes de loisirs, ce processus étant d'ailleurs très critiqué par plusieurs intellectuels aussi bien à Paris qu'à Rio de Janeiro et São Paulo. Nous fondant sur les critiques théâtrales de l'époque, nous tenterons de nuancer la question de la présence étrangère au Brésil au XIXe siècle, tout en soulignant qu'elle était évaluée de façon ambiguë : entre fascination et rejet. Cette contradiction renvoie à la problématique de la construction d'un art dramatique national dans le cadre d'une croissante mondialisation théâtrale, où la France prédominait.

Guidés par ce paradoxe, nous analyserons dans le deuxième chapitre la carrière de Sarah Bernhardt à l'aide de la bibliographie considérable publiée sur la comédienne. Sans aller jusqu'au décryptage d'une esthétique « bernhardtienne », bien que l'on fasse appel à des études sur ce sujet, nous nous interrogerons particulièrement sur l'internationalisation de la vedette, tout en essayant de démontrer à quel point les tournées deviennent un aspect structurant du travail de la Française. Il ressort de cette observation, une question *a priori* antinomique. Actrice associée au grand répertoire français, Sarah Bernhardt fait appel, afin de diffuser son image à l'étranger, à des stratégies commerciales, lesquelles étaient souvent critiquées. Dans quelle mesure la vedette brouille, en quelque sorte, les frontières entre le théâtre commercial et traditionnel, son cas témoignant de la « contamination » d'un théâtre prétendument plus

¹⁷ Expression que nous avons empruntée à Christophe Charle.(Cf. Christophe Charle, *Théâtre en capitales. Naissance de la société du spectacle à Paris, Berlin, Londres et Vienne*, Paris, Albin Michel, 2008).

noble par des procédés marchands, réputés non-artistiques ?

Dans les deux derniers chapitres, il sera question des tournées de Sarah Bernhardt au Brésil. Il convient d'annoncer d'ores et déjà que bien que la Française ait joué à Campinas, cette thèse ne présentera que les représentations des villes de Rio de Janeiro et São Paulo. Une recherche sur les répercussions de la représentation à Campinas aurait été, certes, souhaitable. Toutefois, en proposant d'évoquer les trois voyages de l'artiste à l'aide d'une analyse des différentes conjonctures historiques dans lesquelles ils s'insèrent, nous n'avons pas eu le temps d'approfondir le passage de Sarah Bernhardt à Campinas. Il nous a fallu privilégier certains aspects des tournées et nous nous sommes ainsi concentrée sur le séjour de la Parisienne dans les villes où elle a séjourné le plus longtemps, en donnant surtout la priorité à Rio de Janeiro, puisque c'est principalement dans cette capitale qu'on remarque la mise en place d'un « marché » théâtral suscitant l'intérêt des artistes et des imprésarios étrangers.

Il est également important de préciser que lorsque nous parlerons « d'artistes brésiliens », nous tenons compte du fait qu'au XIX^e siècle ceux-ci étaient souvent d'origine portugaise. Le Brésil ayant gardé au long du siècle un intense dialogue artistique avec le Portugal, il est compliqué de parler d'acteurs et actrices « purement » brésiliens¹⁸. Serait-il, dans ce sens, plus approprié de parler d'artistes travaillant au Brésil ? Sans apporter de réponse à cette question, nous avons essayé de présenter les différents comédiens et imprésarios « locaux » évoqués dans cette thèse en mentionnant leur lieu de naissance et leurs relations avec le théâtre portugais.

Dans le chapitre 3, nous aborderons la tournée de 1886, en questionnant la signification symbolique de la visite de l'illustre Parisienne au Brésil. Tout en tenant compte du fait qu'il s'agit du premier voyage réalisé par Sarah Bernhardt dans ce pays, nous observerons que cela constitue en effet une occasion singulière pour les spectateurs locaux de voir de près la plus grande artiste française en activité. Nous interrogerons également dans quelle mesure la présence de la *Voix d'Or* représente, pour les élites, le progrès du pays, lequel fait désormais partie des tournées des grandes célébrités artistiques de l'époque. Cependant, nous nous demanderons si la tournée de

¹⁸ Voir Luiz Fernando Ramos, « *A arte..* »..., *op.cit.*

1886 représente réellement un moment inédit pour les Brésiliens, en ce qui concerne la diffusion du répertoire français. Il conviendra d'évoquer le passage d'autres artistes étrangers au Brésil avant la Française et de se demander si les grands succès de Sarah Bernhardt en 1886 étaient véritablement inédits dans ce pays.

Enfin, dans le quatrième chapitre, nous nous pencherons sur les tournées de 1893 et 1905. Cette dernière étant beaucoup plus courte que les deux précédentes, nous avons estimé qu'il n'était pas nécessaire de lui consacrer tout un chapitre. En sachant que l'on retrouve plusieurs aspects récurrents dans les trois tournées, et afin d'éviter la répétition, nous chercherons à dégager pour chaque voyage analysé une problématique majeure. Ainsi, à propos de la tournée de 1893, insérée dans un itinéraire mondial, il paraît fondamental d'approfondir la question des aspects pratiques des voyages, comme le choix du répertoire, la question des costumes et les transports de décors, dans le but d'interroger dans quelle mesure les spectacles de Sarah Bernhardt ont été appréciés au Brésil. Tout en examinant les critiques aux représentations de la *Divine*, au Brésil, notre but est de comprendre également comment des pièces à grand spectacle créées à Paris ont pu être jouées à l'étranger, et quelles sortes d'adaptations dans les mises en scène l'artiste était contrainte de faire pendant ces tournées.

A l'aide des critiques théâtrales sur la vedette publiées au Brésil, nous rechercherons de quelle manière son image est construite et diffusée dans ce pays. En observant les transformations dans le contexte social de Rio de Janeiro, principalement, dans le sens de l'intensification des sorties théâtrales et de la présence étrangère, nous nous demanderons si Sarah Bernhardt maintient dans la durée son prestige parmi les Brésiliens. Dans la mesure où la renommée de l'actrice subit un relatif déclin entre la première et la dernière tournée, nous tenterons d'expliquer si ce processus est lié à la montée d'un sentiment nationaliste, accentué après la déclaration de la République en 1889. En effet, la question du nationalisme nous paraît fondamentale pour comprendre la manière dont Sarah Bernhardt est accueillie au Brésil. Alors que pour la tournée de 1886 nous constatons la grande fascination exercée par l'artiste, qui incarne pour les Brésiliens le génie français, nous chercherons à savoir si en 1905 les reproches faits à la Française renvoient à un certain refus de l'étranger, lié à une critique plus générale de la marchandisation du théâtre et de la concurrence faite par les étrangers aux artistes

locaux, comme le remarque Christophe Charle :

Tout au long du XIXe siècle, la critique en France comme à l'étranger affirme, comme une évidence, que les scènes européennes et même américaines sont dominées par les exportations de pièces françaises. [...] On retrouve des jugements analogues [...] plus tard, où perce parfois une pointe d'inquiétude : s'amorcerait un déclin relatif. Chez les auteurs étrangers, avec la montée du nationalisme, le ton en revanche devient plus agressif face à ce qu'on décrit comme une « invasion »¹⁹.

Enfin, l'enjeu de cette thèse est de situer les tournées de Sarah Bernhardt dans le contexte du processus de mondialisation culturelle qui favorise à la fois la diffusion du théâtre français à l'international et le refus de celui-ci par les intellectuels à l'étranger, renforcés par la montée du nationalisme. Au-delà d'une réflexion qui chercherait à identifier un supposé modèle théâtral français diffusé par Sarah Bernhardt au Brésil, notre but est d'interroger dans quelle mesure ses voyages s'insèrent dans un phénomène plus large, qui suscite des débats et des problématiques autour de la formation des scènes nationales face à la construction d'un espace imaginaire global.

Pour réfléchir sur ces questions, il nous a semblé fondamental de partir d'une recherche historique, rassemblant le maximum de documents pour reconstituer aujourd'hui les conditions matérielles de production des tournées. La précision historique permettant, en effet, de questionner certains aspects qui apparaissent évidents, notamment au Brésil, comme la fascination exercée par les artistes français chez les élites économiques et intellectuelles brésiliennes. Bien que les grandes vedettes comme Sarah Bernhardt aient rencontré du succès sur les planches tropicales, cette question doit être nuancée. Les différentes critiques publiées dans la presse locale à propos des trois tournées de la *Divine* révèlent, comme nous le vérifierons, non seulement les triomphes de l'artiste, mais également, une certaine résistance à la Parisienne, ces aspects devant alors être lus et problématisés à l'aide des discussions sur la mondialisation culturelle au XIXe siècle.

A ce stade, une discussion plus conceptuelle pourrait être profitable, en faisant appel aux théoriciens qui aujourd'hui mettent au cœur de leur pensée des questions

¹⁹ Christophe Charle, *Théâtres...*, op. cit., p.309.

comme la mondialisation²⁰ afin d'approfondir notre argumentation. Cette thèse s'est, en effet, appuyée sur de nombreuses réflexions sur la mondialisation, auxquelles nous nous référerons parfois au cours du texte, sans pour autant leur consacrer un chapitre exclusif. Compte tenu du manque de travaux historiques, particulièrement au Brésil, au sujet des tournées, nous avons considéré qu'il convenait de donner la priorité à une recherche fondée sur les archives, qui contribuerait à donner des pistes pour des nouvelles études sur la présence étrangère au Brésil.

Pour mener à bien une recherche exigeante, nous avons choisi de mettre en place un accord de cotutelle entre le Centre d'Histoire Culturelle des Sociétés Contemporaines (CHCSC) de l'Université de Versailles Saint-Quentin-en-Yvelines et le Programme d'Etudes Doctorales en Arts du Spectacle de l'Université Fédérale de l'Etat de Rio de Janeiro²¹, et nous avons considéré que ce cadre bilatéral et multidisciplinaire ne ferait qu'enrichir cette thèse, le travail sur des archives françaises et brésiliennes permettant, en ce sens, de repérer de nombreuses pistes éclairantes sur le phénomène des tournées des deux côtés de l'Atlantique. En outre, les rapports institutionnels entre les deux pays ouvrent une perspective élargie à propos du sujet en question. En effet, il s'agit de comprendre l'impact des tournées à la fois en France et au Brésil, même si notre regard se porte principalement sur le deuxième.

Ce travail effectué dans les deux pays ne vise qu'à rendre plus complète la vision sur les transferts culturels au XIXe siècle. Il permet par exemple de comparer les articles de presse concernant Sarah Bernhardt en France et au Brésil et de constater : d'une part, la reprise de certains articles de presse parisiens par des critiques brésiliens et d'autre part, les nombreux échos dans les journaux français sur le voyage de Sarah Bernhardt au Brésil. Il s'opère, en effet, une sorte de va-et-vient d'un pays à l'autre dans les périodiques, cet aspect nous paraissant central, non seulement pour la diffusion de l'image de Sarah Bernhardt au Brésil, mais pour celle du public brésilien en France.

²⁰ Citons, en guise d'exemple les ouvrages consultés dans leurs version en portugais : Stuart Hall, *A identidade cultural na pos-modernidade*, São Paulo, Dp&A Editora, 2006 ; Arjun Appadurai, *Dimensões culturais da globalização: a modernidade sem peias*, Trad. Telma Costa, Lisboa, Editorial Teorema, 2004 ; Edward W. Said, *Cultura e Imperialismo*, (Trad. Denise Bottmann), São Paulo, Companhia das Letras, 2011.

²¹ Programa de pos-graduação e Artes Cênicas da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

Nous tenterons en ce sens de démontrer dans quelle mesure la circulation des périodiques témoigne de la mondialisation théâtrale, tout en y jouant un rôle fondamental. Les rubriques parues au Brésil sur la vie théâtrale parisienne fonctionnent comme une sorte de publicité pour la vedette, dans la mesure où elles nourrissent la curiosité des Brésiliens pour les spectacles français, tout en déterminant ainsi les attentes des spectateurs locaux sur la visite de la grande étoile au Brésil. Inversement, les échos sur les voyages de Sarah Bernhardt publiés dans les journaux parisiens aident le lectorat français à créer un imaginaire des tournées, ainsi que du profil du public étranger, qui sera pris en compte par les auteurs, imprésarios et acteurs français en ce qui concerne leur pratique créatrice.

En souhaitant travailler au-delà des frontières géographiques et disciplinaires, nous avons bien conscience des limites de ce travail. D'une part, certains aspects esthétiques concernant Sarah Bernhardt mériteraient des approfondissements, comme la question du jeu d'acteur évoquée plus haut ou encore les pièces jouées par la comédienne. D'autre part, certains aspects historiques ont été peu développés car nous avons souvent été confrontés à un manque de sources. Si en France il est possible de consulter de nombreux documents sur Sarah Bernhardt, dont certains concernent spécifiquement les tournées, rares sont les traces de son passage au Brésil, ce qui est d'ailleurs peut-être significatif de l'importance moindre que l'actrice, ses héritiers ou encore les archives responsables de classer sa fortune documentaire accordent à ce pays. Au Brésil, les recherches dans le domaine du théâtre n'étant pas très abondantes, la plupart des archives souffrent d'une pénurie concernant la conservation des documents manuscrits, et l'on observe aussi de nombreux documents non-indexés, ce qui rend difficile la tâche de l'historien.

Même si la presse demeure la principale source permettant de retracer l'histoire des tournées de Sarah Bernhardt, nous nous sommes appuyés sur d'autres documents éclairant la carrière artistique de la comédienne, c'est-à-dire ceux concernant la dynamique théâtrale à Rio de Janeiro, à São Paulo et à Paris, notamment les théâtres où a travaillé la *Voix d'Or*. La recherche documentaire avait également pour but de comprendre l'organisation des tournées et le réseau de sociabilité de l'actrice au Brésil. Nous avons alors examiné des sources iconographiques (affiches, photographies et

cartes-postales, maquettes de costumes), manuscrites (contrats, programmes de spectacles, autorisations de voyage, autorisations de représentation, correspondances épistolaires, documents administratifs) et imprimés (manuels et souvenirs d'imprésarios et d'acteurs, livres sur l'actualité théâtrale parisienne et brésilienne, guides de voyage, almanachs, etc). Ces sources ne concernent pas toujours directement les tournées de Sarah Bernhardt au Brésil, mais elles permettent aux chercheurs de mieux comprendre la praxis théâtrale dans les deux pays au XIXe siècle, et, à travers un exercice d'imagination historique, de reconstituer certains aspects de l'organisation des tournées de Sarah Bernhardt au Brésil.

En France, la recherche a été basée principalement sur les archives du Département des Arts du Spectacle de la Bibliothèque nationale de France, bien que nous ayons consulté aussi les Archives Diplomatiques du Ministère des Affaires Étrangères, à Nantes. A la Société des auteurs et des compositeurs dramatiques (SACD), nous n'avons pas pu, malheureusement, trouver des registres des bordereaux des droits d'auteurs des pièces jouées par Sarah Bernhardt à Rio de Janeiro ou à São Paulo. Nous remercions M. Jacques Dauriac, qui nous a permis de consulter sa collection de programmes de Sarah Bernhardt et de contrats d'acteurs, lesquels ont contribué à enrichir notre recherche.

Au Brésil, ont été consultées les archives de la *Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro*, *Arquivo Nacional*, *Centro de Documentação e Informação em Arte de Funarte*, *Fundação Casa de Rui Barbosa*, *Museu dos Teatros* (actuellement au Théâtre Municipal de Rio de Janeiro), *Academia Brasileira de Letras*, *Fundação Casa de Rui Barbosa*, *Arquivo Publico da Cidade*, *Museu Imperial*, *Museu da Imagem e do Som*, *Museu Lasar Segall*, *Museu da República*, *Museu Histórico Nacional*, *Fundação Joaquim Nabuco*, *Instituto Histórico Geográfico Brasileiro* et *Arquivo Histórico do Itamaraty*²².

Conscients des lacunes documentaires et des éventuels oublis bibliographiques, dus à l'ampleur du thème dont il est question et au manque d'études préalables à ce sujet, nous avons cependant voulu donner au lecteur une vision la plus complète des trois tournées de Sarah Bernhardt au Brésil. Nous espérons que ce travail pourra

²² La recherche s'est malheureusement révélée improductive dans certaines archives.

apporter une contribution aux recherches futures à propos de la matérialité du phénomène théâtral et sur l'histoire des transferts culturels. Cette recherche n'a pu être développée que grâce au financement du Gouvernement Brésilien, à travers l'institution CAPES (Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior) entre 2012 et 2015.

PREMIERE PARTIE :
LA MONDIALISATION, LE
THEATRE ET SARAH BERNHARDT

CHAPITRE I : LA MONDIALISATION DE LA CULTURE ET LE THEATRE

Avant de nous pencher exclusivement sur les trois tournées de Sarah Bernhardt au Brésil, il convient de faire un point sur le contexte historique du XIXe siècle. Il s'agira ici de comprendre les transformations qui ont rendu possible le contact de plus en plus accentué entre le public brésilien et les artistes étrangers, notamment français. Cette perspective nous permettra de réfléchir de manière plus approfondie sur ce qu'a pu signifier, concrètement et symboliquement, la présence de Sarah Bernhardt dans ce pays. Or, l'actrice n'a été ni la première ni la seule à voyager à Rio de Janeiro. Auparavant, d'autres célébrités telles qu'Adelaide Ristori et Eleonora Duse avaient déjà visité le Brésil lors de tournées artistiques²³. Par ailleurs, d'autres artistes moins connus et parfois à la réputation moindre faisaient la traversée de l'Atlantique en quête de succès et de réussite professionnelle. Les voyages de Sarah font alors partie d'un mouvement plus ample de circulation culturelle, conséquence des diverses mutations qui ont eu lieu tout au long du XIXe siècle.

En effet, cette période est marquée par toute une série de changements, progrès technologiques et transformations urbaines, qui se répercutent fortement sur les cultures. D'un côté, les progrès dans le domaine des transports, voies ferrées et maritimes, rendent plus courant le trafic local et entre plusieurs pays. Les traversées Europe-Amériques, ou Europe-Océanie, deviennent une réalité tout comme la circulation entre plusieurs villes européennes, réalisable depuis auparavant. De même, les progrès technologiques facilitent la circulation de l'information entre plusieurs villes

²³ Les célèbres artistes italiennes du répertoire dramatique, Adelaide Ristori (1822-1906) a visité le Brésil en 1869 et 1873 et Eleonora Duse (1858 - 1924), en 1885 et 1907.

dans un temps de plus en plus réduit. La presse circule et, avec elle, les échos et faits divers de plusieurs coins du monde. Autant d'exemples pour illustrer l'amélioration des technologies qui ont favorisé, entre autres, l'organisation de tournées internationales.

D'autre part, les transformations urbaines vécues par les principales capitales concernent le renouvellement de l'espace – les réformes urbaines – et l'accroissement démographique. La conséquence en est la formation d'une culture urbaine, où les arts du spectacle occuperont une place cruciale. Principale source de loisir à l'époque, ils acquièrent une importance incontestable dans les capitales, étant aussi considérés comme signe de modernité. La multiplication des salles de spectacles, des cabarets et des cafés-concerts est alors un des traits du développement urbain²⁴. La modernisation des villes comme Rio de Janeiro, São Paulo, Belém, Manaus, Buenos Aires, Montevideo, pour n'en citer que quelques unes, va donc de paire avec la création des routes par lesquelles transitent les compagnies artistiques qui voyagent en Amérique du Sud. Plus ces villes se transforment, plus elles deviennent connectées, nous le verrons dans les pages suivantes, à d'autres capitales européennes dont la principale est Paris.

Dans cette thèse, il est donc question d'un processus de mondialisation de la culture et d'imagination d'un espace global, où le théâtre, les artistes et les imprésarios joueront un rôle fondamental. Ainsi, dans ce chapitre, nous essayerons de présenter le contexte historique de la période tout en nous penchant sur ses transformations technologiques, économiques et sociales. Le but de ce survol est de se demander dans quelle mesure ces transformations modifient le rapport à l'espace et au temps à cette époque. Nous nous focaliserons sur les cadres français et brésilien. Dans un second temps, il sera nécessaire de faire un point sur le théâtre au XIXe siècle, particulièrement sur les changements qui ont favorisé la circulation internationale des artistes.

²⁴ Cf. Jeanne Moisand, « Madrid et Barcelone. Capitales culturelles en quête de nouveaux publics (production et consommation comparées du spectacle v.1870-v.1910) », *Cahiers de civilisation espagnole contemporaine* [En ligne], 4 | 2009, mis en ligne le 02 août 2009, consulté le 25 juillet 2015. URL : <http://ceec.revues.org/2788> ; DOI : 10.4000/ceec.2788

I.1. LE PARTAGE DE L'ESPACE-TEMPS : TRANSFORMATIONS ECONOMIQUES ET INVENTION DU GLOBAL

Sarah Bernhardt n'a été ni la première ni la seule à voyager à Rio de Janeiro. Avant elle, d'autres artistes, célèbres ou pas, avaient visité le pays en tournées, en quête de gros appointements ou de réussite professionnelle. En effet, ce transit artistique entre divers pays n'a pu voir le jour que grâce aux changements socio-économiques qui ont eu lieu au XIX^e siècle. La montée du capitalisme, grâce au processus d'industrialisation qui se met en place dès le XVIII^e siècle, en Europe, provoque une série de transformations dans différents pays. D'un côté, les villes européennes se développent et se modernisent. Les industries attirent une grande partie de la population vers les centres urbains qui se modifient, tout en devenant l'espace d'affirmation d'une culture urbaine et bourgeoise par excellence.

D'autre part, l'industrialisation favorise le commerce international, puisque la production à l'échelle industrielle exige l'augmentation du nombre de consommateurs et de la production de matières-premières. Ce nouvel ordre économique concerne donc plusieurs secteurs de la planète et c'est dans ce cadre que les nouvelles nations latino-américaines devront s'insérer. Autrement dit, les changements économiques favorisent un processus accentué de connexion entre les différents pays. La mondialisation au XIX^e siècle est donc un moment remarquable, bien que d'autres époques aient expérimenté également des mouvements d'échanges et de circulations.

« Le monde fut longtemps inexistant ²⁵ »

Si la Terre, planète, existe depuis bien longtemps, le monde, ou l'idée de monde telle que nous l'appréhendons aujourd'hui est certainement beaucoup plus récente. Christian Grataloup différencie, par exemple, les termes Terre et Monde, ce dernier

²⁵ Christian Grataloup, *Géohistoire de la mondialisation : le temps long du monde*, Paris, Armand Colin, 2010. Format électronique Kindle, emplacement 165 sur 5588.

étant, selon lui, « les hommes sur la Terre et reliés entre eux »²⁶. Ainsi, il établit que ce que l'on appelle « Monde » est une idée qui s'est fabriquée au fil des années à travers les contacts entre les hommes des différentes parties de la planète²⁷. Sa formule « le Monde fût longtemps inexistant » revient ainsi à dire que ce « Monde » que nous appréhendons aujourd'hui est une représentation relativement récente, construite par des processus de *mondialisation* qui ont eu lieu au long des siècles. En un mot, ces périodes de contacts et d'échanges entre les peuples fabriquent l'idée même de « Monde », et permettent aux hommes et femmes de l'imaginer (voire de le mettre en image dans des cartes et des globes).

La perspective proposée par Grataloup est intéressante car elle situe le processus de mondialisation bien avant l'après-Deuxième Guerre mondiale, moment où l'on voit apparaître de façon plus consistante une série de réflexions et d'études autour de la mondialisation ou de la globalisation :

Le terme français de mondialisation a été utilisé, semble-t-il, pour la première fois au cours de la Première Guerre mondiale et l'américain *globalization* en 1943 ; c'est d'abord pour décrire des situations de guerre généralisées que ces mots ont été employés. Mais ce n'est qu'au début de 1980 que ces deux expressions connurent une diffusion massive. Si le mot n'existait pas, le processus est amorcé depuis beaucoup plus longtemps²⁸

L'auteur établit alors une chronologie pour la Mondialisation plus ample que celle qui restreint le phénomène à la deuxième moitié du XXe siècle. Il en retient quelques moments-clé : 1980, 1914, 1750, 12 000 av. J-C et 1492, en soulignant l'importance de cette dernière date : « S'il est une date qui, plus que toute autre, peut être considérée comme celle de l'origine du Monde, c'est bien 1492.²⁹ ».

²⁶ Ibid., emplacement 165 sur 5588.

²⁷ Pour lui, le « Monde » est essentiellement cette zone de contact entre les hommes, cet « espace d'humanité ». C'est pourquoi le « degré de mondialité » diffère selon les régions et peut être « sérieusement cartographié » et quantifié. Certaines régions sont plus connectées, plus mondialisées que d'autres. Ce niveau de « mondialité » change alors selon la zone géographique de la Terre et varie au cours du temps.

²⁸ Ibid., emplacement 219 sur 5588.

²⁹ Ibid., emplacement 633 sur 5588.

Dans le même sens, Serge Gruzinski observe l'importance de la période en évoquant ce qu'il nomme la « mobilisation ibérique »³⁰, processus qui suit les Grandes Découvertes. Il note, par exemple, que les livres circulaient déjà au XVI^e siècle, les métis de l'Amérique constituant un marché intéressant pour les libraires de la Péninsule³¹. La période du XVI^e siècle, marquée par les Grandes Découvertes et par les contacts entre deux continents dans le cadre de la colonisation ibérique, a été, donc, selon lui, essentielle pour « coudre » les différentes parties de la planète et inventer ce qu'on appelle aujourd'hui le Monde.

Du point de vue de l'histoire de la mondialisation, le XIX^e siècle est également un moment considéré comme extrêmement important. Dans son ouvrage sur la mondialisation culturelle, François Chaubet, par exemple, considère même la période comme étant celle d'une « première mondialisation »³² :

Ainsi, alors que le XVI^e siècle européen avait certes conçu *l'imaginaire* du monde unique avec le globe terrestre (projection de Mercator en 1569), il faudra attendre les câbles sous-marins, au milieu du XIX^e siècle, pour permettre de relier véritablement les espaces du monde³³

1.1.1 Des changements fondamentaux au XIX^e siècle

En effet, le XIX^e siècle est témoin de l'accroissement des contacts et des échanges entre les peuples de différentes parties du globe. Les révolutions³⁴ transforment les cadres sociaux, mentaux, politiques et économiques déjà dans la première moitié du XIX^e siècle. L'accumulation du capital et la proclamation des idéaux bourgeois préparent alors l'émergence d'une « société nouvelle ». Les centres urbains voient leur importance s'élever dans la mesure où leur population augmente et

³⁰ « À coups d'explorations, de découvertes et de conquêtes, les empires espagnol et portugais se sont précipités tout au long du XVI^e siècle dans une mobilisation militaire, religieuse et économique sans précédent. » Serge Gruzinski, *Les Quatre Parties du monde : histoire d'une mondialisation*. Paris, Éditions de La Martinière, 2004, p.43.

³¹ « Espagnols, métis et Indiens lettrés de l'Amérique sont assez nombreux à la fin du XVI^e siècle pour constituer un marché qui intéresse les libraires de la Péninsule. Si une bonne partie de la première édition du *Don Quichotte* prend la mer pour l'Amérique et le Pérou, c'est que les volumes fraîchement édités, les libraires le savent, s'y écoulent à meilleur prix. » (*Ibid.*, p.65).

³² Laquelle suit la phase d'une « proto-mondialisation », qui va du XVI^e siècle à la fin du XVII^e siècle.

³³ François Chaubet, *La mondialisation culturelle*, Paris, Presses Universitaires de France, 2013, emplacement 81 sur 1731, (Ouvrage en format électronique *Kindle*).

³⁴ Autant la Révolution industrielle que la Révolution française.

se diversifie. Une classe moyenne et ouvrière en Europe y est présente, tandis que la bourgeoisie enrichie s'installe également dans les villes. « L'ère du capital », pour utiliser la formule employée par Hobsbawm (1978), le XIXe siècle est aussi le moment du libre-échange et d'un intense commerce qui lie les différentes parties de la planète :

Il est vrai qu'un 'marché mondial', condition clé et trait caractéristique de la société capitaliste, existait depuis longtemps déjà. Entre 1720 et 1780, le volume du commerce international avait doublé. Durant la période révolutionnaire de 1780 à 1840, tout en restant relativement modeste, il avait plus que triplé. [...] Dans les années 1870, les produits échangés par mer entre grandes nations atteignaient un total annuel d'environ 88 millions de tonnes, alors que, dans les années 1840, il ne dépassait pas 20 millions³⁵.

Selon Hobsbawm (1978), l'établissement du capitalisme par la Révolution industrielle intensifie les contacts entre plusieurs pays. Le marché mondial devient alors plus important, notamment grâce au progrès des transports (navigation à vapeur et voies ferrées) et des communications (le télégraphe).

Ainsi, même si l'on reconnaît que les débats autour de la globalisation et de la mondialisation proprement dits gagnent davantage d'importance au XXe siècle³⁶, plusieurs historiens constatent aujourd'hui que le phénomène est moins récent. Certains auteurs, comme Gruzinski, Grataloup et Chaubet, évoquent d'autres périodes où les contacts entre les peuples ont modifié la dynamique de la planète³⁷. Il est ainsi possible de faire une histoire de la mondialisation en en dégagant des étapes - le XIXe siècle figurant comme une période cruciale où les forts changements économiques et sociaux favorisent une circulation sans précédent :

Les événements-clé qui marquent le début de cette histoire mondiale moins étroite sont les processus mondiaux de turbulence qui ont eu lieu dans la moitié ou la fin du XIXe siècle, durant lesquels il y a eu une

³⁵ Eric Hobsbawm, *L'ère du capital*, (Trad. Éric Diacon), Paris, Fayard, 1978, p.77.

³⁶ Notamment après la mise en place d'institutions transnationales à l'image de l'Unesco créée en 1945, par exemple, les flux migratoires en conséquence de la décolonisation et, plus tard, la démocratisation d'une technologie de l'envergure de l'internet.

³⁷ Voir Chloé Maurel, *Manuel d'histoire globale. Comprendre le « global turn » des sciences humaines*, Paris, Armand Colin, 2014.

mobilisation accélérée de peuples, choses, idées et images, ainsi que leur diffusion dans l'espace et le temps³⁸.

En effet, alors que le capitalisme s'établit, le commerce entre les pays impose une accélération dans les communications entre les différentes parties du globe. Dans un article consacré à la transmission de l'information entre 1820 et 1870, Yrjö Kaukiainen (2001) observe qu'au XIX^e siècle, au fur et à mesure que le commerce s'intensifie, les communications entre marchands augmentent. Ces derniers ont besoin d'informations concernant les différents marchés, afin de prévoir leur dynamique et d'éviter des pertes financières³⁹. L'auteur examine alors la correspondance des commerçants, et considère que plus le commerce évolue, plus la demande d'information s'accroît au XIX^e siècle, ce qui, entre autres aspects, favorise les améliorations en termes de vitesse des communications. Ces évolutions vont bouleverser la perception de l'espace-temps à cette époque, tout en s'affranchissant des frontières et en réduisant le temps de voyage et de communication entre certaines régions.

L'étude de Kaukiainen est intéressante dans la mesure où elle démontre la relation entre l'accroissement du commerce international et l'évolution en termes de distribution de l'information, quoique l'auteur considère que le développement du marché mondial ne soit pas le seul facteur qui explique les progrès dans les communications à l'époque. En effet, c'est aussi aux progrès technologiques qu'il attribue les améliorations en termes de distribution d'information. Certes, ces évolutions qui concernent principalement les systèmes de transports sont aussi liées au développement de la vie urbaine au fil du temps. Stimulées par le processus d'industrialisation, les villes attirent progressivement de la population. La

³⁸ « Os divisores de águas que marcam o início dessa história mundial menos excludente são os processos de turbulência mundiais ocorridos na metade ou na parte final do século XIX, durante os quais ocorreu uma acelerada 'mobilização de povos, coisas, ideias e imagens, assim como sua difusão no espaço e no tempo' » (Christopher Balme, « Histórias globais do teatro : modernização, esferas públicas e redes teatrais transnacionais », In Maria Helena Werneck et Angela de Castro Reis (org.), *Rotas de teatro : entre Portugal e Brasil*, Rio de Janeiro, 7Letras, 2012, p.207.

³⁹ Frais de port inutiles, stockage et intérêts sur le capital (Yrjö Kaukiainen, « Shrinking the world: Improvements in the speed of information transmission, c. 1820-1870 », *European Review of Economic History*, 5, 1-28. United Kingdom, Cambridge University Press, 2001, p.22).

modernisation de l'espace urbain favorisant aussi l'évolution graduelle des moyens de transports et du système de courrier, notamment grâce à l'essor de la presse⁴⁰.

En effet, la croissance des villes engendre une série de transformations qui sont au coeur du processus de mondialisation culturelle au XIXe siècle. Plus peuplées, surtout en Europe, elles deviennent des espaces privilégiés, lieux de sociabilité où l'on goûte aux plaisirs mondains et où on participe à la vie politique :

L'un des bouleversements culturels [de la Révolution de 1789] les plus importants est bien sûr l'apparition d'un 'espace public' démocratique', qui, via les clubs et élections, permet le développement d'une sociabilité politique. La lecture du journal devient une habitude quotidienne, qu'elle soit individuelle ou collective. Aux journaux et autres écrits (almanachs, abécédaires, catéchismes, pamphlets de tous genres) font écho, sur les scènes de théâtre, les représentations de pièce dont les thèmes font référence à l'actualité politique⁴¹.

Ainsi, en France, l'une des plus importantes conséquences de la Révolution est la transformation de la sphère publique : une dimension désormais assurée par la proclamation des droits de l'homme et du citoyen, puis rendue possible grâce à l'urbanisation (le développement des espaces comme les salons, les cafés et les théâtres) et, enfin, à l'essor de la presse.

Outre la France, d'autres pays assistent également à une transformation dans leur sphère publique au cours de cette période. Des villes comme Londres, Vienne ou Berlin comptent aussi des nouveaux espaces tels que les cafés, les théâtres, en plus d'une presse assez importante⁴². En Amérique Latine, le phénomène est tout de même présent,

⁴⁰ Kaukiainen (2010, p.2) souligne, par exemple, l'importance du développement de la presse et du système de courrier comme une *affaire* qui a beaucoup influencé les progrès concernant la transmission de l'information avant même le XIXe siècle : « It is commonly believed that not much happened in the transmission of information before the introduction of the electric telegraph, which has even been regarded as the start of a communications revolution. Yet there are indications that at least some progress was made long before that event. A good example is provided by the findings of Ian K. Steele; when describing 'the shrinking of the English Atlantic' he concluded that, between the 1670s and the 1740s, communications over the North Atlantic had already improved substantially and interpreted this process as resulting, not from 'dramatic technological innovation, but [from] the growth of oceanic merchant shipping and [from] the development of new business of the post and the newspapers'. » (*Ibid.*, p.2)

⁴¹ Jean-Claude Yon, *Histoire culturelle de la France au XIXe siècle*, Paris, Armand Colin, 2010, p.12.

⁴² Voir Christophe Charle, (Dir.) *Capitales culturelles et rayonnement culturel XVIIIe-XXe siècle*, Paris, Éditions Rue d'Ulm, 2004.

quoique un peu tardif et malgré les particularités de ces sociétés très peu industrialisées si on les compare aux villes européennes.

En effet, même si le cas des pays de l'Amérique latine diffère significativement de ceux des l'Europe de l'Ouest, il est possible de constater un processus d'urbanisation similaire, toutes proportions gardées, à celui des villes européennes. Dans un ouvrage dédié à l'urbanisation en Amérique latine au XIXe siècle, Morse (1971) considère que déjà au milieu du XVIIIe siècle la population totale avait beaucoup augmenté, en passant de 10 millions à 22-23 millions au moment des l'indépendances. Puis, une fois affranchies de la tutelle ibérique, les nations constituent leurs marchés nationaux et participent au développement du commerce international stimulé par l'industrialisation en Europe.

Dès lors que l'unification fût assurée et le système politique centralisé - et une fois les recettes d'exportation gonflées, les marchés nationaux furent créés, la télégraphie et les rails unirent les nations, et les routes maritimes acheminèrent des flux croissants d'importations dans les principaux ports - alors la cité primate se réaffirma comme un centre où le clientélisme politique et les concessions économiques s'établirent, les intermédiaires financiers prospérèrent, les élites et les étrangers goûtèrent aux plaisirs urbains et les industries de base apparurent⁴³.

Ainsi, si les principales villes du Brésil, par exemple, ne constituent pas des vrais centres industriels, elles ne restent pas, pour autant, des centres urbains négligeables. Stimulées par la culture des produits pour l'exportation, ces villes se voient profondément transformées au cours du XIXe siècle et au début du XXe siècle.

Dans le cas brésilien, précisément Rio de Janeiro, le processus d'urbanisation s'accélère au XIXe siècle tout d'abord par la venue de la cour portugaise en 1808. En fuyant l'armée napoléonienne, la famille royale s'installe à Rio et permet à la ville d'accéder au statut de capitale du royaume de Portugal. Selon Conniff, Hendrix and

⁴³ « Once national unification was assured and political systems were centralized – and once export earnings surged, national markets were created, telegraphy and rails knit the nations, and steam navigation funneled soaring imports through principal seaports – then the primate city reasserted itself as a locus where political clientage and economic concessions were dispensed, financial intermediaries thrived, elites and foreigners tasted urban pleasures, and basic industries appeared » (Richard M. Morse, « Latin american cities in the 19th century : approaches and tentative generalizations », In Morse, Conniff et Wibel, (Ed.), *The urban development of Latin America 1750-1920*, California, Center for Latin American Studies, 1971, p.6).

Nohlgren⁴⁴ entre 8000 et 15 000 personnes ont accompagné la cour jusqu'à Rio⁴⁵. L'événement a ainsi engendré des changements dans la ville, comme l'ouverture des ports brésiliens au commerce, l'inauguration d'une banque, d'une école des Beaux-Arts, d'un jardin botanique, entre autres⁴⁶.

L'affranchissement de la tutelle portugaise, affirmé en 1822, permet au Brésil de développer son marché national, comme nous avons mentionné plus haut. Gilberto Freyre⁴⁷ remarque dans ce sens qu'un Code du Commerce, mis en place en 1850 a fortement stimulé les transactions économiques avec le pays. De même, selon lui, les exportations de produits tels que le café, le sucre ou le coton, ayant augmenté de plus de 100%, ont beaucoup favorisé une relative croissance nationale. Ceci influence alors le développement de certains centres urbains situés dans les proximités des zones de production des matières d'exportation. Ainsi, même si une réelle urbanisation liée à l'industrialisation n'a eu lieu au Brésil qu'au XXe siècle, pendant le siècle précédant l'on observe le développement de certaines villes du pays. Needell (1993) note dans ce sens, par exemple :

[...] à la fin de la guerre contre le Paraguay (1865-70), le Brésil avait souffert de trois changements fondamentaux. Premièrement, les entrepôts urbains s'étaient transformés en points de concentration populationnelle, culturelle et infrastructurelle, tout en devenant ainsi des centres politiques d'un nouveau type. Ils n'étaient plus seulement des points de rencontre de l'élite rurale et de ses partenaires commerciaux. Ils étaient devenus des districts de professions libérales, bureaucrates, imprésarios, employés du commerce et étudiants – ayant un plus grand accès à la pensée et à la littérature européennes – libres de l'influence directe des grands propriétaires des terres qui dominaient la campagne, et qui jusqu'alors avaient imposé leurs intérêts au pays⁴⁸.

⁴⁴ Voir Morse, Conniff et Wibel, (Ed.), *The urban development of Latin America 1750-1920*, California, Center for Latin American Studies, 1971.

⁴⁵ Ces mêmes auteurs notent aussi qu'après les premières années, la République (dite *Republica dos Governadores*) a favorisé la prise d'importance d'autres villes comme São Paulo, Porto Alegre et Belém.

⁴⁶ Par ailleurs, la famille royale portugaise fait venir à Rio de Janeiro plusieurs artistes français en mission artistique. Cette mission, à laquelle ont participé Jean Baptiste Debret ou Nicolas Antoine Taunay, pour n'en citer que quelques uns, contribue à diffuser l'art français au Brésil en début du XIXe siècle. Voir Lilia Moritz Schwarcz, *O sol do Brasil: Nicolas-Antoine Taunay e as desventuras dos artistas franceses na corte de D. João*, São Paulo, Companhia das Letras, 2008.

⁴⁷ Gilberto Freyre, *A vida social no Brasil nos meados do século XIX*, (Trad. Waldemar Valente), Rio de Janeiro, Editora Artenova, Recife, Instituto Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais, 1977, p.38.

⁴⁸ « [...] ao final da guerra contra o Paraguai (1865-70), o Brasil já sofrera três mudanças fundamentais. Primeiro, os entrepostos urbanos haviam crescido enquanto núcleos de concentração populacional,

De plus, la fin du système d'esclavage, officialisée formellement en 1888, et le progressif passage au régime du travail salarié favorisent beaucoup l'occupation des centres urbains, du fait de l'exode des anciens esclaves vers les villes. Tout comme les immigrants européens (portugais et italiens surtout), ces hommes et femmes constituent enfin une source de main d'œuvre libre et un marché consommateur potentiel.

Le XIXe siècle est donc, au Brésil aussi, une période emblématique pour ce qui concerne la formation d'une culture urbaine. Bien entendu, le développement de centres urbains se déroule de façon très inégale selon les régions du jeune pays lusophone. Favorisé par le changement géographique des activités d'exportation du Nord-Est vers le Sud-Est déjà au XVIIIe siècle, Rio de Janeiro devient la capitale du Brésil et le centre financier du pays. La ville compte en 1890 une population à la hauteur d'un demi-million. Puis, vers la fin du siècle, São Paulo figure également au sommet de l'économie brésilienne, grâce à sa production de café. En outre, au tournant du siècle, le cycle du caoutchouc pousse le développement des villes au Nord du pays, telles que Manaus et Belém⁴⁹. Néanmoins, même si l'on remarque un processus d'urbanisation dans d'autres endroits du Brésil, c'est dans sa capitale que se concentre la plupart de l'élite et des institutions urbaines pendant le XIXe siècle⁵⁰. En effet, pendant cette période, Rio de Janeiro se modernise, et on assiste à des profondes transformations tendant à la formation d'une culture urbaine, avec, notamment, le développement d'une sphère publique. Ceci allant de pair avec les mutations qui ont eu lieu dans les

cultural e de infra-estrutura, transformando-se em centros políticos de um novo tipo. Não mais se resumiam a pontos de encontro da elite rural e seus aliados comerciais. Haviam se tornado também distritos de profissionais liberais, burocratas, empresários, empregados do comércio e estudantes – pessoas com maior acesso ao pensamento e aos exemplos europeus, livres da influência direta dos grandes proprietários de terras que dominavam o campo, e que até então haviam imposto sua vontade ao país. » (Jeffrey Needell, *Belle époque tropical : Sociedade e cultura de elite no Rio de Janeiro na virada do século*, (Trad. Nogueira), São Paulo, Companhia das Letras, 1993. p.20).

⁴⁹ A côté de ces villes, il est vrai que d'autres centres urbains prennent une relative importance au fil des années. Morse remarque, par exemple, la croissance de Macéio et Porto Alegre dans la période de 1860-1920, ce qu'il considère comparable au cas des pays comme l'Argentine ou le Chili, où Rosario, Santa Fé et Valparaiso se développent à côté des capitales Buenos Aires et Santiago. Cela aide à comprendre la construction des routes où circulaient les artistes en tournées. La formation de ces routes dépendait, bien sûr, du degré d'urbanisation et de développement économique des villes choisis pour intégrer l'itinéraire des artistes, comme nous le verrons plus tard. (Cf. Richard Morse, « Latin... », *op.cit.*).

⁵⁰ Celle-ci n'allait être vraiment remise en question que pendant le siècle suivant, lorsque São Paulo assume une position importante dans l'économie nationale. Il faut également tenir compte de l'importance des villes de Belém et Manaus, fort urbanisées grâce au développement économique stimulé par le caoutchouc.

principales capitales européennes, qui vivaient des bouleversements socio-économiques favorisant la genèse d'une culture de masse.

Nous l'avons déjà affirmé, le cas brésilien n'est, certes, guère identique à des pays comme la France et l'Angleterre - où le degré d'industrialisation et la taille des classes moyennes sont beaucoup plus importants tandis que le taux d'analphabétisme est infiniment plus bas. Cependant, d'une manière générale, à l'image des principales villes européennes, au fur et à mesure que le pays rentre dans l'ordre économique mondial, sa capitale, surtout, se modernise. Certains centres urbains du Brésil deviennent des espaces plus dynamiques, où se concentrent des classes moyennes, des travailleurs libres, des immigrants⁵¹ et une élite très enrichie. Le pays est relativement⁵² desservi par les progrès technologiques (les lignes ferrées, la navigation à vapeur et des câbles télégraphiques qui relient plusieurs coins du Brésil) qui jouent un rôle très important sur la distribution d'informations locales et globales, ainsi que sur la circulation culturelle plus largement.

Enfin, tout comme le développement d'une sphère publique, ces progrès technologiques favorisent le développement de certains aspects propres à la culture urbaine du XIXe siècle, tels que l'imprimé, la presse et les spectacles. Ces derniers sont les protagonistes du processus de circulation culturelle, comme nous essayerons de le démontrer dans les lignes suivantes. Il est donc important pour cette thèse de mentionner le rôle joué par la presse et les imprimés dans la mondialisation du XIXe siècle afin de comprendre dans quelle mesure ces pratiques contribuent à la propagation du théâtre à l'échelle internationale. Les tournées artistiques dépendent d'une sorte de réseau de diffusion qui englobe autant l'univers de l'imprimé que le domaine de la presse. Ainsi, avant de se pencher sur la question des tournées, il est fondamental

⁵¹ Selon Maria Izabel Mazini do Carmo dès 1870 Rio de Janeiro comptait un nombre important d'immigrants. En 1872, par exemple, les étrangers représentaient déjà 31, 59% de la population. Ce pourcentage passant à 23,48% en 1906 et 20,65% en 1920. (Maria Izabel Mazini do Carmo, « Imigração Italiana na Cidade do Rio de Janeiro (1870 – 1920) » In *Anais do XXVI Simpósio Nacional de História – ANPUH* • São Paulo, julho 2011. Disponible en ligne sur :http://www.snh2011.anpuh.org/resources/anais/14/1300589551_ARQUIVO_ANPUH2011.pdf consulté le 2 décembre 2014, p.6).

⁵² Ce progrès est tout à fait relatif : tandis que certaines villes sont desservies, d'autres parties du pays restent très agraires, voire féodaux.

d'interroger dans quelle mesure ces pratiques littéraires participent à la construction d'un espace global imaginé, où les spectacles, les artistes et les spectateurs voyagent.

1.1.2 La circulation culturelle par la presse, l'imprimé et les arts du spectacle

Bénéficiant des progrès de l'imprimerie, des transports et plus tard d'une invention aussi importante que le télégraphe⁵³, la presse connaît au XIXe siècle un succès sans précédent. Des journaux se multiplient et se popularisent surtout dans les grandes villes. À Paris, par exemple, le nombre de quotidiens passe de 11 en 1803 à 80 en 1914⁵⁴. Mais, encore une fois, toutes proportions gardées, l'essor de la presse ne se limite pas à la France. Il se répand au XIXe siècle comme un phénomène beaucoup plus ample. Les villes de Rio de Janeiro ou São Paulo, par exemple, comptent à l'époque des nombreux périodiques, plusieurs possédant des correspondants à l'étranger ou donnant accès à des échos internationaux, grâce aux agences de presse⁵⁵.

Même si au Brésil le taux d'analphabétisme est très élevé, ce qui empêche une vraie démocratisation des périodiques, la lecture des quotidiens se répand non seulement chez l'élite, mais également parmi les classes moyennes. De plus, tout comme les imprimés en général, l'accès aux journaux est aussi assuré par la pratique de la lecture à voix haute et à plusieurs. Ainsi, la presse exerce dans les différents centres

⁵³ Mis en usage au milieu du XIXe siècle, le télégraphe a permis une véritable révolution dans les communications. En permettant d'envoyer un message par des signes, à travers un système de réseau, le télégraphe électrique a pu dématérialiser l'information à longue distance, comme l'observe Wenzlhuemer (2010). C'est à dire qu'il était enfin possible de séparer le contenu du message du mouvement de personnes ou des choses (comme le pigeons-voyageurs, par exemple). Ceci a, selon Wenzlhuemer (2010), contribué non seulement à anéantir les distances dans le globe, mais aussi à changer chez les gens leur perception du temps et de l'espace. Voir Roland Wenzlhuemer. « Globalization, communication and the concept of space in Global History » In *Historical Social Research (Journal)*. Vol. 35. Koln, Center of Historical Social Research, 2010, p. 19-47.

⁵⁴ Voir Gilles Feyel, *La presse en France des origines à 1944 : histoire politique et matérielle*, Paris, Édition Éllipes 1999, p.65.

⁵⁵ Les agences de presse surgissent à partir de la troisième décennie du XIXe siècle, avec la création de l'importante agence Havas en 1835. Il s'agit au départ d'un bureau qui, ayant accès à des nombreuses informations partout dans le monde, les revend à divers journaux et revues. Inaugurées plus tard, Wolff (1849) et Reuters (1851) forment, à côté de l'agence Havas, un véritable cartel qui leur permet d'avoir le monopole dans la distribution d'information selon les zones de la planète. Au Brésil, les journaux accèdent aux nouvelles internationales par le biais de l'agence Havas. Voir à ce sujet Pedro Aguiar, « Notas para uma historia do jornalismo de agências », In *Encontro nacional de historia da midia alternativa e alternativas midiaticas*, Fortaleza, 2009. Disponible sur <http://www.ufrgs.br/alcar/encontros-nacionais-1/7o-encontro-2009-1/Notas%20para%20uma%20Historia%20do%20Jornalismo%20de%20Agencias.pdf> Consulté le 27 décembre 2014.

urbains (d'Europe ou d'Amérique Latine, comme le cas de Rio de Janeiro) un rôle crucial dans l'internationalisation des pratiques de lecture, voire dans la standardisation des lecteurs⁵⁶. En effet, les périodiques de différents pays présentent plusieurs similarités. Dès la mise en page au style d'écriture, en passant par les titres, nombreux sont les effets du fort transfert culturel qui s'opère tout au long du XIXe siècle. En outre, il semble aujourd'hui évident que l'avènement du journal transforme le rapport de l'homme avec le temps et l'espace tout en favorisant le sentiment d'appartenance à une sphère locale, la nation, puis à une « communauté » internationale. En fournissant des nouvelles de plusieurs coins du pays et d'autres parties de la planète, le périodique offre à ses lecteurs une sorte de panorama, vision d'ensemble de l'espace, en même temps qu'il établit un autre rapport à la temporalité chez son public.

Dans son important ouvrage consacré à la naissance des communautés imaginées et les Nations-États pendant le XIXe siècle, Benedict Anderson⁵⁷ observe l'importance des périodiques de ce point de vue. Selon lui, en juxtaposant dans une même page des nouvelles des différentes parties du globe, les journaux stimulaient la création d'une sensibilité nouvelle chez leurs lecteurs. C'est-à-dire : des manières différentes de percevoir et d'appréhender le temps et de s'imaginer dans l'espace. Pour Anderson la sensation de simultanéité proportionnée par les journaux était fondamentale pour créer le sentiment d'appartenance à la nation. Il en donne un exemple : ce qui unissait un Américain à sa patrie « américaine » était, entre autres aspects, la certitude, qu'au même instant où il lisait son journal, un autre Américain, quelqu'un qu'il ignorait, serait dans une autre partie du pays, en train de faire la même chose. C'était aussi grâce à cette confiance accordée à la simultanéité du temps, qui liait entre eux divers hommes anonymes, que se sont créées les nations contemporaines. De même, Jean-Yves Mollier,

⁵⁶ Selon Diana Cooper-Richet et Valéria Guimaraes: « La révolution scientifique et technique, l'industrialisation, le développement des transports et de l'urbanisation, ont été accompagnés, dans les dernières décennies du XIXe siècle, par l'émergence d'une classe moyenne, moderne et cosmopolite, avide de nouveaux produits de consommation – parmi lesquels la presse, vecteur d'une opinion publique en voie de standardisation. Cette massification ne doit pas masquer les particularités qui perdurèrent dans certains contextes nationaux, comme ceux qui existèrent dans les anciennes colonies d'Amérique du Sud. ». Voir Diana Cooper-Richet et Valéria Guimaraes, « Introduction », In Valéria Guimaraes, (dir.), *Les transferts culturels : l'exemple de la presse en France et au Brésil*, Paris, L'Harmattan, 2011, p.17.

⁵⁷ Voir Benedict Anderson, *Comunidades Imaginadas: reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. Trad. Eduardo L Suaréz, Mexico: Ed. Fondo de Cultura Economica, 1993. APPADURAI, Arjun. *Dimensões culturais da globalização: a modernidade sem peias*, (Trad. Telma Costa), Lisboa, Editorial Teorema, 2004, p.46.

observe notamment les procédés utilisés par la presse qui favorisent l'unification de lecteurs par la création d'un temps partagé, synchronique entre eux :

Puisqu'il s'agit désormais d'offrir à tous, au **même instant, le même commentaire de l'actualité**, on choisit délibérément dans celle-ci les éléments susceptibles de provoquer des réactions **identiques** et on les reproduit de jour en jour, quitte à les inventer quand le réel n'en produit pas en nombre suffisant⁵⁸

Si la réflexion construite par Anderson semble très pertinente pour le cas de la formation des sphères locales, les Nations-États, au XIXe siècle, elle l'est aussi pour ce qui concerne la construction de l'idée du Monde en cette même période. En effet, les périodiques diffusent des informations concernant les différents pays, grâce notamment aux agences de presse. Puis, avec l'invention du télégraphe, les délais de communication entre régions éloignées diminuent de manière significative, ce qui permet, par exemple, à un journal de l'Amérique du Sud de connaître des faits divers d'Europe avec un moindre décalage. Cette sensation de synchronie, en plus de « la vision d'ensemble » donnée par les journaux, joue certainement un rôle fondamental dans le processus de mondialisation culturelle au XIXe siècle. Ainsi, d'une certaine manière, la presse rapproche les lecteurs des différents pays, tout en les encadrant dans une même périodicité et en les insérant dans un espace imaginé, l'espace mondial⁵⁹. Dominique Kalifa argumente, dans ce sens :

Informers, mais aussi distraire et édifier, tout en assurant l'insertion des individus dans un espace à la fois géographique, étique, social, telle paraît être la fonction de ce nouveau journalisme [...] Au travers de ce flot croissant de journaux, de revues, de magazines, et des informations qu'il charrie, l'individu moderne est appelé à se définir. La fonction d'acculturation et d'insertion sociale apparaît essentielle. Diffusant jour après jour, dans la même langue et souvent avec les mêmes termes, un imaginaire, des références et valeurs communes, ces millions de pages n'ont certes pas façonné un homme nouveau, mais elles ont nourri un constant sentiment d'appartenance collective⁶⁰.

⁵⁸ Voir Jean-Yves Mollier, Jean-François Sirinelli et François Vallotton, *Culture de masse et culture médiatique en Europe et dans les Amériques 1860-1940*, Paris, Presses Universitaires de France, 2006, p.72 (C'est nous qui soulignons).

⁵⁹ Bien entendu, lorsque nous employons le terme « mondial » ici, ce n'est qu'avec une profonde relativisation. Nous prenons en compte le fait que le degré de mondialisation varie selon les régions, certaines villes étant plus connectées que d'autres. C'est alors avec un esprit critique que nous utilisons ce mot en gardant en tête que le « mondial » est toujours relatif et pas tout à fait inclusif.

⁶⁰ Dominique Kalifa, *La culture de masse en France. I : 1860-1930*, Paris, La Découverte, 2001, p.34.

Pour ce qui concerne la diffusion du théâtre, nous le verrons plus tard dans ce chapitre et au long de la thèse que les journaux sont cruciaux, et pas seulement pour présenter les artistes étrangers aux spectateurs locaux. D'une part, la presse permet à des lecteurs de plusieurs coins du monde d'accéder aux actualités de la vie théâtrale des principales capitales, notamment Paris. D'autre part, les critiques publiées dans les journaux, en plus de présenter des textes et des artistes, propagent les idées théâtrales et les critères de jugement des œuvres. Certes, la diffusion opérée par la presse ne va pas dans les deux sens : c'est plutôt le théâtre européen, parisien surtout, que l'on a intérêt à propager. Les périodiques tendent, alors, à unifier les lecteurs de plusieurs pays, en les familiarisant avec un même vocabulaire théâtral : les principaux textes et artistes, ainsi que les valeurs esthétiques en vogue en Europe. Au-delà des échos et des comptes rendus, la presse fournit à ses lecteurs une sorte d'horizon artistique et des « valeurs communes », pour utiliser la formule de Kalifa. Ceci est donc décisif pour l'accueil des artistes étrangers hors de leurs pays d'origine.

De même que les périodiques, la littérature elle-aussi voyage au XIX^e siècle. En étudiant le sujet, Márcia Abreu note, par exemple : « La confrontation entre les livres à succès de Rio de Janeiro et « les succès de longue et moyenne durée » retenus par Lyons a révélé une forte syntonie entre les lectures de fiction réalisées à Rio de Janeiro et à Paris au cours de la même période⁶¹ ». Elle observe ainsi que non seulement les romans circulaient très rapidement d'un continent à l'autre, et que les mêmes idées littéraires étaient diffusées par les grandes revues en plusieurs villes : la *Revue des Deux Mondes* (Paris), la *Edinburgh Review* (Edinbourg), *La Revue Britannique* (Paris) ou encore la *Quartely Review* (Londres). Les critères de jugement d'une œuvre étaient alors, selon Abreu, partagés par une communauté transnationale de lecteurs.

La littérature se popularise et s'internationalise davantage, catapultée par l'invention du roman-feuilleton, en 1839. En atteignant un public assez large, cette littérature se produit selon des nouvelles modalités d'écriture : elle est dictée dorénavant par une périodicité assez précise (celle de la publication du journal). De plus, ceci pèse

⁶¹ Márcia Abreu, « Une communauté lettrée transnationale ». In Márcia Abreu, et, Marisa Midori Deaecto (Org.). *La circulation transatlantique des imprimés – connexions*. Campinas, São Paulo, Unicamp /IEL/ Secteur des Publications, 2014. p.91.

fortement sur le marché de l'édition, le feuilleton devenant très rapidement objet de publication dans des volumes. Cette transformation, qui intervient également sur les métiers d'auteur et de libraire, est perçue aujourd'hui comme un indice de la formation d'une culture de masse dans certaines villes d'Europe.

En effet, c'est la culture, de manière générale, qui est bouleversée au XIXe siècle, en voie d'une massification :

Après avoir été associée prioritairement à la période de l'immédiat après-Seconde Guerre mondiale, la genèse de la culture de masse est de plus en plus analysée en lien avec les transformations sociales, économiques et politiques du dernier tiers du XIXe siècle. Les innovations technologiques dans le domaine de la presse et de l'imprimé, l'alphabétisation mais aussi la scolarisation des jeunes gens et jeunes filles, l'urbanisation, l'avènement des classes moyennes sont désormais considérés comme autant d'éléments décisifs pour l'appréhension du phénomène⁶²

Selon Mollier, cette nouvelle forme de culture se développe au XIXe siècle dans les espaces qui réunissent les conditions matérielles indispensables à son existence, à savoir industrialisation, urbanisation et scolarisation. Dans ce sens, elle se développe dans un espace européen, où les grandes villes ou capitales voient se mettre en place une sorte d'industrie culturelle, par laquelle circulent les « biens » artistiques : « À ces conditions de base de développement et de diffusion en profondeur d'une culture pour tous, il convient d'ajouter l'organisation d'une industrie culturelle englobant le théâtre, le café-concert, le music-hall, le cirque et les premiers parcs d'attraction ⁶³ ».

Il est curieux de noter que l'article écrit par Jean-Yves Mollier intègre un ouvrage composé d'études des cas des différentes villes dans le monde. Ce qui dénote l'existence d'un contexte socio-économique et culturel similaire dans plusieurs endroits, notamment en Europe. Bien évidemment, les disparités entre l'exemple portugais, espagnol, italien, français et anglais, pour n'en citer que quelques uns, sont nombreuses puisque leurs niveaux d'urbanisation, d'industrialisation et d'alphabétisation différaient énormément. Cependant, ce qui est à remarquer d'une manière générale est l'apparition à l'échelle internationale d'une industrie culturelle vouée aux divertissements et aux

⁶² Mollier, Sirinelli et Valloton, *Culture... op. cit.* p.5.

⁶³ *Idib.*, p.66.

loisirs. Ce qui change au cas par cas est l'ampleur de cette industrie et son degré de popularisation.

Le cas du Brésil en constitue un bon exemple. D'une part, l'on remarque qu'une vraie culture de masse, popularisée et capable d'unifier les diverses échelles de la population, n'émerge qu'au XXe siècle, notamment avec l'avènement de la radio⁶⁴. D'autre part, il est incontestable que c'est au XIXe siècle que l'on voit surgir, au moins dans la capitale brésilienne, les principes d'une industrie culturelle qui englobe, comme en Europe, presse, littérature, spectacles et musique. Evidemment, cette industrie ne touche pas la majorité de la population, d'autant plus que, malgré les transformations urbaines qui ont eu lieu à Rio, au XIXe siècle, l'ancien ordre social n'avait pas été totalement bouleversé. La population étant composée, selon Jeffrey Needell⁶⁵, jusqu'en 1888, d'une petite élite d'agro-exportateurs, d'une masse de travailleurs esclaves et d'une petite parcelle de secteurs moyens. Il n'empêche, nous l'avons démontré plus haut, qu'un processus d'urbanisation a eu lieu dans la capitale, accompagné de l'accroissement d'une classe moyenne. Et si l'analphabétisme y demeure très présent, la ville compte aussi des élites ou de travailleurs libres alphabétisés. À ceux-ci s'ouvre alors une porte d'entrée à des formes culturelles assez en vogue en Europe : les pratiques de lecture, l'accès à la presse et aux spectacles, par exemple.

Ainsi, si la « culture nouvelle » évoquée par Jean-Yves Mollier est popularisée dans certains pays d'Europe, au Brésil elle se manifeste de façon plutôt exclusive – concernant une partie spécifique de la population de la capitale, voire de quelques villes en voie de croissance. Étant donné que le pays ne possède pas un marché unifié, il reste difficile de populariser auprès de diverses échelles sociales les mêmes biens ou pratiques culturels. Cependant, on remarque la présence d'une élite assez connectée au mouvement en vogue en Europe, ayant accès à des pratiques semblables à celles vulgarisées de l'autre côté de l'Atlantique. Cette partie de la population se « mondialise », étant fort touchée par des influences étrangères. Parallèlement, d'autres échelles sociales moins aisées ou lettrées partagent d'autres habitudes et valeurs. Mais

⁶⁴ Voir à ce propos Dennis Rolland, « Brésil : une culture de masse tardive liée à l'oralité et au changement de référents extérieurs », In Mollier, Sirinelli Et Vallotton, *Culture... op. cit.*

⁶⁵ Needell, J, *Belle époque... op. cit.*

l'abîme entre ces différentes parties de la population ne reste pas, pour autant, infranchissable. Il semble que les classes moins aisées dans les centres urbains soient, à un certain niveau, aussi touchées par les nouvelles pratiques culturelles. Et même si l'analphabétisme impose une barrière entre plusieurs individus et la presse ou la littérature, des manifestations orales de l'industrie culturelle se diffusent à un niveau plus large dans la capitale. Songeons aux théâtres et aux spectacles.

I.2. L'INDUSTRIE DE LA SCENE A PARIS ET AU BRESIL

Les transformations qui ont eu lieu durant XIXe siècle touchent fortement le domaine théâtral. Nous l'avons vu, le procès d'urbanisation des capitales favorise des changements dans la sphère publique et l'apparition d'une culture urbaine, où le théâtre occupe une place majeure. Bien entendu, nous utilisons le mot « théâtre » avec une certaine précaution car, il est vrai, le terme englobe à l'époque autant l'art lyrique que l'art dramatique⁶⁶. De plus, surtout à partir de la deuxième moitié du siècle, ce sont les arts de la scène de manière plus large qui se popularisent⁶⁷, au détriment du théâtre dramatique lui-même.

Dans un ouvrage datée de 2008, l'historien Christophe Charle analyse et compare le surgissement de ce qu'il appelle les « sociétés du spectacle » dans quatre capitales : Berlin, Londres, Paris et Vienne. Par « société du spectacle » l'auteur entend un mode d'organisation social typique du XIXe siècle où le théâtre prend une grande importance. À la fois parce qu'il met en scène les questions et fantasmes de la société d'où il émerge et parce que, tout simplement, c'est autour de lui qu'est créée une sorte d'industrie du divertissement qui rassemble acteurs, auteurs, régisseurs, directeurs de salle, agents, couturières, claqueurs, critiques, journalistes et, bien sûr, le public.

⁶⁶ Comme le remarque Jean-Claude Yon « Au théâtre du XIXe siècle, le mot « théâtre » a une acception plus large que de nos jours et il englobe tous les genres, depuis les plus « nobles » (tragédie, comédia, opéra, opéra-comique, etc.) jusqu'aux plus méprisés (vaudeville, mélodrame, opérette, féerie, etc) ». Jean-Claude Yon, *Une histoire du théâtre à Paris : De la Révolution à la Grande Guerre*. Paris, Flammarion, 2012, p.8.

⁶⁷ Nous pensons ici à des genres comme le café-concert, le cirque et le music hall qui connaissent une grande popularité au tournant du XIXe siècle.

Le processus croissant d'urbanisation des capitales au long du siècle favorise des changements importants puisque, comme nous l'avons déjà évoqué, l'espace de la ville devient un lieu davantage vivant où habite circule un nombre de plus un plus large de gens :

Villes plus peuplées du continent, ces métropoles millionnaires profitent en effet alors d'une expansion vigoureuse de leurs populations par l'immigration tantôt définitive, tantôt temporaire : travailleurs venus s'embaucher sur les grands chantiers, domestiques, surtout des femmes, venues servir petits et grands bourgeois, artisans et commerçants à la recherche de qualifications ou d'ascension économique, étudiants dont les effectifs enflent considérablement dans toutes ces villes universitaires, fonctionnaires et employés qui peuplent bureaux et magasins, aristocrates et bourgeois oisifs des provinces en villégiature à la mauvaise saison lors des grands événements culturels qui drainent les foules pour des durées limitées, comme les expositions universelles⁶⁸.

Un public potentiel nombreux demande, selon Charle, l'amplification et la diversification de l'offre culturelle proposée dans les villes. On assiste ainsi à une augmentation du nombre de salles de spectacle, qui va de pair avec la multiplication des genres dramatiques et spectaculaires (tragédies, drames, drames historiques, mélodrames, vaudevilles, cafés-concerts, music-hall, féeries, cirques, pour n'en citer que quelques-uns).

Selon les chiffres fournis par Charle, en 1850, Paris compte vingt-et-un théâtres, alors qu'en 1913 ce nombre s'élève à quarante-sept⁶⁹. Il est vrai que le cas de la capitale française est particulier. Geneviève Faye suggère que cette augmentation est plutôt due au fait que la ville annexe à son territoire des régions périphériques⁷⁰, leurs théâtres étant alors désormais comptés comme des salles parisiennes. Cependant, on constate une réelle intensification de l'activité théâtrale tout au long du XIXe siècle. Malgré la sévère législation qui régle le nombre de théâtres en France, la demande de divertissement ne cesse de croître au long du siècle, ce qui aboutit à une libéralisation théâtrale vers la moitié de la période.

⁶⁸ Christophe Charle, *Théâtre en capitales*. Naissance de la société du spectacle à Paris, Berlin, Londres et Vienne, Paris, Albin Michel, 2008, p.24.

⁶⁹ La statistique ne concerne que les théâtres, les salles de café-concert et music-hall, où se joue aussi du théâtre n'y sont pas prises en compte.

⁷⁰ Cf. Geneviève Faye. « Le renouvellement des salles de théâtre à Paris après le décret de 1864 ». In Jean- Claude Yon (dir.), *Les spectacles sous le Second Empire*. Paris, Armand Colin, 2010.

En effet, entre 1807 et 1864, la vie théâtrale à Paris est réglementée par un système du privilège⁷¹, qui subventionne seulement quatre théâtres officiels (à savoir l'Opéra, la Comédie-Française, l'Opéra-Comique et le Théâtre de l'Impératrice – qui correspond à l'Odéon et au Théâtre Italien) et autorise quatre autres salles secondaires (la Gaîté, l'Ambigu-Comique, les Variétés et le Vaudeville). En même temps qu'il restreint le nombre de théâtres pour mieux les contrôler, le système du privilège régule aussi les genres dramatiques. Chaque salle ne possède le privilège de jouer qu'un certain type de répertoire. Dans les salles secondaires on joue notamment du mélodrame et du vaudeville, tandis que l'Opéra, par exemple, dispose du privilège sur le répertoire lyrique. Avec des « théâtres » proprement dits coexistent ceux qui étaient appelés les « spectacles de curiosités » (le cirque, par exemple, en faisait partie⁷²).

Cette restriction dans le nombre de salles et la limitation en termes de répertoire sont mises en crise au long du siècle car, au fur et à mesure que la ville se développe, augmente la demande d'activités de loisirs. Les spectacles se montrent alors un terrain prometteur pour des entrepreneurs, qui essayent de plus en plus d'obtenir le droit d'ouvrir de salles et d'*avoir le privilège* de jouer un certain répertoire. Comme l'observe Jean-Claude Yon, il reste alors difficile d'empêcher certains « spectacles de curiosités » de passer à la catégorie de « théâtre⁷³ ». La liberté d'ouvrir des salles et d'exploiter un répertoire s'impose alors comme conséquence même du développement économique, du triomphe des idéaux bourgeois, et du processus d'urbanisation de la ville.

⁷¹ Sous la Révolution, précisément après la loi de janvier 1791, la France assiste à une période de liberté d'entreprise et d'industrie, laquelle mettait fin aux monopoles accordés à certaines troupes subventionnées par le gouvernement. La loi stimule alors la concurrence et la libre entreprise, en même temps qu'elle associe le théâtre à une activité commerciale. De nombreuses salles sont inaugurées sous la période, accompagnées par d'innombrables faillites. C'est alors que, sous Napoléon, les décrets de 1806 et 1807 mettent fin à la liberté d'entreprise, en imposant une dure réglementation sur les ouvertures de salles, puis en réduisant le nombre de théâtres dans les villes. Il s'agit du fameux système du privilège qui caractérisera le théâtre français de la première moitié du XIXe siècle. Cf. Jean-Claude Yon, *Une histoire...*, *op. cit.*, p. 24-62.

⁷² Cf. Jean-Claude Yon, « Les théâtres parisiens à l'ère du privilège (1807-1864) : l'impossible contrôle » In Mollier, Régnier Et Vaillant (dir.), *La production de l'immatériel : théories, représentations et pratiques de la culture au XIXe siècle.*, Saint-Etienne, Publications de l'Université de Saint-Etienne, 2008, p.61-74.

⁷³ Notamment lorsque ces nouveaux genres marchent de mieux en mieux auprès du public tel a été le cas du Cirque-Olympique. Selon, Yon, d'autres directeurs tentent « d'élargir leur privilège » - c'est le cas d'Offenbach qui, en 1855, « obtient d'emblé le droit à des scènes comiques musicales et dialoguées à deux et trois personnages » et réussit en 1858 à pouvoir jouer des scènes à un nombre illimité de personnages. *Ibid.* p.70.

La loi sur les privilèges n'étant plus valide à partir de 1864, plusieurs anciennes salles de spectacle « de curiosités » peuvent enfin être comptées comme des théâtres (c'est pourquoi les statistiques attestent une augmentation dans le nombre de salles). Mais si la nouvelle législation semble accorder une certaine reconnaissance à des genres considérés comme mineurs, on remarquera, d'autre part, qu'une forte hiérarchie entre les genres continue de guider les goûts tout au long du siècle. En réalité, ce que la fin du privilège reconnaît est moins 'l'égalité' entre les genres que l'établissement d'une vraie industrie théâtrale à Paris: « Par cette mesure, l'Etat reconnaît enfin l'obsolescence du système du privilège et il admet tacitement que c'est le marché, bien plus que lui, qui régule les théâtres⁷⁴ ».

Au lieu de favoriser un accroissement effectif du nombre de théâtres à Paris, le décret de 1864 montre plus la confirmation de l'existence d'un marché culturel parisien, qui se développait au long du siècle vers la création d'une industrie théâtrale. En effet, au XIXe siècle, les arts du spectacle occupent une place incontestable dans la capitale en devenant la principale source de loisirs pour ses citoyens. En même temps que la ville s'urbanise et se développe, le théâtre s'affirme en tant qu'espace de divertissement, où l'on vient passer le temps libre. Avec la croissance économique et l'augmentation des revenus par personne, les hommes et femmes du XIXe siècle forment alors un public consommateur, prêt à payer le prix des loisirs dont il souhaite profiter. Le temps libre en dehors du travail devient alors potentiellement rentable pour des entrepreneurs qui proposent des nombreux spectacles aux Parisiens et aux touristes.

Ces transformations dues à un mode de vie bourgeois et urbain, avec notamment la consolidation du temps libre, imposent ainsi des profonds changements à l'activité théâtrale de l'époque. Les spectacles deviennent alors un bien culturel vendable. Plusieurs genres spectaculaires sont donc inventés dans le but de plaire au public et de faire des profits⁷⁵. L'association de l'activité culturelle à une logique commerciale

⁷⁴ Jean-Claude Yon, *Une histoire...*, op. cit, p.103.

⁷⁵ La diversification de l'offre culturelle va de paire avec le processus d'urbanisation et la spéculation foncière. Les salles les plus couteuses se placent au centre de la ville, tandis que sur les périphéries, notamment à l'est, se situent les théâtres plus populaires et les nouveaux genres qui concurrencent fort le marché théâtral, notamment dans la deuxième moitié du XIXe siècle.

impose, alors, un nouveau rythme de production (des titres se renouvellent à l’affiche à une vitesse sans précédent) en plus d’une concurrence très accentuée entre les salles⁷⁶.

Cette saturation du marché théâtral, qui est d’autant plus rivalisé par d’autres formes spectaculaires, influence, certes, la diffusion de l’art dramatique parisien vers la France, l’Europe et les autres continents. De même que le public potentiel, le personnel de théâtre et la production des textes et spectacles augmentent considérablement. La fin du système du privilège, en autorisant des troupes parisiennes à jouer en province, favorise les tournées théâtrales à l’intérieur du pays, par exemple⁷⁷. Mais en dehors de la France, d’autres marchés se montrent aussi intéressants à explorer. Fascinés par l’image d’un Paris capitale-culturelle, des villes éloignées reçoivent de bon-gré les artistes et les pièces françaises⁷⁸.

Cette nouvelle réalité de libéralisation et de débordement du marché parisien et, enfin, sa diffusion vers d’autres localités se fait sentir dans tout le mode de production théâtral à Paris. Dès lors, le métier artistique se professionnalise davantage et tout le personnel théâtral (de la claque à l’auteur, en passant par les régisseurs, acteurs, et directeurs de salles) travaille et s’organise selon ces nouveaux principes. Ils doivent aussi envisager leur carrière dans une perspective géographique qui déborde le cadre parisien. Autrement dit, les métiers de la scène évoluent en fonction de cette nouvelle réalité, où la circulation devient fondamentale. Afin d’approfondir la question, prenons par exemple le cas de l’entrepreneur du spectacle.

⁷⁶ Le processus d’urbanisation et la demande de loisirs favorisent l’apparition de nouveaux genres spectaculaires, comme le café-concert, qui rivalisent fortement avec le théâtre, notamment dans les quartiers périphériques. De plus, la commercialisation de l’activité théâtrale fait apparaître en toute force la figure de la vedette, ou la *star*. L’ancien système selon lequel s’organisaient les troupes est remplacé par ce qu’on appelle le *star system* et le *star stock-system*. Tandis qu’avant les troupes étaient composées par un nombre d’acteurs stable qui se répartissaient les rôles du répertoire représenté (*stock system*), pendant le XIXe siècle c’est la *star* qui assure le succès et la rentabilité des spectacles. En quête de réussite, les compagnies doivent désormais être formées par un nombre de vedettes, exigeant de hauts appointements. Les salaires sont ainsi repartis de façon très inégale selon les membres de la compagnie.

⁷⁷ Voir Romuald Féret « La liberté des théâtres ou l’affirmation d’une politique culturelle municipale » In Jean-Claude Yon (dir.), *Les spectacles... op.cit.*

⁷⁸ Même si ses artistes et directeurs se plaignent de la concurrence. Voir *Ibidem*.

1.2.1 L'entrepreneur du spectacle

Les villes en dessous de 50.000 habitants sont, depuis quelque temps visitées par de vagues imprésarios qui, généralement, changent de nom à chaque passage. Chez ces individus, nul souci d'art, nul sentiment de la plus simple probité commerciale. Ces malfaiteurs n'ont qu'un but : faire de l'argent au détriment du public⁷⁹.

L'imprésario Adolphe Brachard publie en 1913 une sorte de manuel d'imprésariisme. Dans son livre, il constate et présente une réalité à laquelle doit se plier la pratique théâtrale de son époque : la diffusion du théâtre français par les tournées et la forte circulation du public étranger à Paris. Selon lui, après une période de gloire, la France subirait une crise concernant les tournées artistiques, à cause d'une perte d'intérêt des spectateurs étrangers qui ne constitueraient plus, désormais, un marché assuré pour les entrepreneurs français. Tout en pointant les causes de cet échec, Brachard constate la vulgarisation du métier d'imprésario au début du XXe siècle. Selon lui, la profession se popularise à un tel point que même les petites villes en France se font visiter par des nombreux entrepreneurs, intéressés uniquement à y « faire de l'argent ». Le scénario critiqué par l'auteur est donc celui décrit par Christophe Charle et Jean-Claude Yon : une profonde commercialisation du théâtre qui a un impact non seulement sur Paris, mais aussi sur d'autres villes voisines, ou en province, voire même à l'étranger.

Selon Brachard, au long du XIXe siècle, son métier s'était transformé : « la grande race » d'imprésarios disparaît et, à sa place, se multiplient les petits entrepreneurs de tournées médiocres :

Il n'y a plus de grand imprésario : il y en a une foule de petits qui se parent de ce titre autrefois si glorieux.

Le moindre cabotin qui, entouré de trois ou quatre camarades dans la dèche [sic] ou sans engagement, entreprend une excursion à Chartres ou à Beauvais s'intitule maintenant « imprésario ».⁸⁰

⁷⁹ Adolphe Brachard, *Comment on organise une tournée mondiale: imprésariisme, méthodique et pratique*, Paris, Bruxelles, Librairies Théâtrales, 1913, p.9.

⁸⁰ *Ibid.*, p.14.

Afin de rappeler l'époque glorieuse des imprésarios, l'auteur liste ses principaux représentants : Joseph Schürmann, Maurice Strackoch, Ullmann, Jarrett, Maurice Grau, Maximilien Dorval. Originaires de différents pays d'Europe – Strakosch et Grau sont Autrichiens, Schürmann est Hollandais, Jarrett se produit à Londres et Dorval est né en Hongrie, ils entreprennent les tournées d'importants artistes français, anglais et italiens, lyriques ou de théâtre, dans toute l'Europe ou dans les Amériques⁸¹. Leur travail serait, selon Brachard, caractérisé par une volonté artistique. C'est pourquoi cette « grande race d'imprésarios disparus » différerait de la nouvelle génération d'entrepreneurs, intéressée par les appointements au détriment de l'art.

Si le témoignage de Brachard, marqué d'un esprit nostalgique, est, certes, loin d'être impartial, il reste, malgré tout, un document important sur le mode de production théâtrale en France au tournant du siècle. L'opposition entre les « nobles » imprésarios, au service de l'art, et les entrepreneurs « cabotins », assoiffés de profits, dénote le ton manichéiste avec lequel Brachard appréhende l'évolution de la pratique théâtrale à l'âge de sa libéralisation. En effet, nous pouvons comprendre la critique de l'auteur en prenant en compte le fait qu'il était lui-même imprésario, et donc fortement touché par la concurrence dans le marché théâtral. Cependant, mis en perspective, le témoignage fait ressortir un trait de l'état du théâtre à son époque, à savoir la saturation du marché théâtral en France, notamment à Paris. La profession d'entrepreneur du spectacle en est un exemple fort intéressant à ce propos.

Si le métier existe bien avant, c'est au XIXe siècle que la profession d'imprésario évolue à l'image d'un commerçant. En effet, selon le *Trésor de la langue française*⁸², « imprésario » désigne toute personne qui dirige une entreprise théâtrale ou qui organise matériellement un spectacle. Bien entendu, depuis le XVe siècle des troupes ambulantes se produisent et quelques compagnies se fixent dans certains

⁸¹ Dorval produit Réjane (1856-1920), Jane Hading (1859-1941), Schürmann travaille avec Adelina Patti (1843-1919) et Sarah Bernhardt (1844-1923), Maurice Grau entreprend les tournées d'Adelaide Ristori (1822-1906), Tommaso Salvini (1829-?) et Coquelin Aîné (1841-1909) en Amérique du Sud, entre autres.

⁸² *Trésor de la langue française, dictionnaire de la langue du XIXe et du XXe siècles (1789-1960)*, Paris, Gallimard-CNRS, 1985, 16 vol. dans sa version numérisée : Le Trésor de la langue française informatisé, ATILF, CNRS, Universités Nancy 1 et 2, <http://atilf.atilf.fr/tlf.htm>, article « imprésario ».

théâtres⁸³. Cependant, c'est plus nettement pendant le XIXe siècle, que l'entreprise théâtrale acquiert une dimension commerciale, les spectacles étant devenu une affaire rentable. Ainsi, au XIXe siècle le directeur de salle est vu, juridiquement même, en tant que commerçant : « [...] à la place des anciens directeurs fonctionnaires on fit de directeurs commerçants, le régime de la concurrence remplaça le régime du monopole⁸⁴ ».

Ce changement de mentalité observé par Villière (1912), dans un ouvrage juridique consacré aux faillites des entrepreneurs de spectacles, révèle l'évolution du métier d'entrepreneur selon les transformations subies par l'activité théâtrale au XIXe siècle. Effectivement, pendant cette période, en même temps que le rôle d'imprésario évolue vers celui d'un homme d'affaires ou commerçant, son métier se diversifie. L'imprésario peut être celui qui dirige un théâtre, dont il est propriétaire ou bailleur⁸⁵. Mais le mot renvoie également au chef de troupe ambulante, qu'il soit artiste intégrant la compagnie ou pas. Par ailleurs, l'imprésario peut être celui qui gère la carrière d'un artiste, ses compétences étant alors celles d'un agent. Dans son ouvrage consacré aux actrices françaises du XIXe siècle, Anne Martin-Fugier note :

D'après le Grand Robert, le mot [imprésario] date de 1753 et vient de l'italien *impresa*, entreprise. Il a d'abord désigné le directeur d'une entreprise théâtrale, puis, au début du XXe siècle celui qui s'occupe de l'organisation matérielle d'un spectacle, d'un concert, de la vie professionnelle d'un artiste, moyennant un pourcentage sur les bénéfices⁸⁶.

⁸³ Dans un ouvrage de Droit, publiée en 1912, Villière notait que vers le XVe siècle le métier d'entrepreneur de spectacle était complètement différent. Si les entrepreneurs pouvaient être à la tête des troupes errantes, celles-ci s'organisaient d'une façon qui ne ressemblait guère à la manière dont l'activité théâtrale était établie au XIXe siècle : « [...] chacun de ses membres apportait ce qu'il pouvait dans l'entreprise et ils se partageaient les bénéfices quand il en avait ; il semble bien que leur situation ne fut pas prospère, il n'y avait pas, à proprement parler, des chefs d'entreprise prenant les risques à son compte » (André Villière, *Des Conséquences de la faillite de l'entrepreneur de spectacles, contribution à l'étude de la législation et de la jurisprudence théâtrale*, Thèse pour le doctorat (sciences juridiques), Paris, C. Noblet, 1912, p.11).

⁸⁴ *Ibid.*, p.20.

⁸⁵ On observe, par exemple, que dans le *Dictionnaire historique et pittoresque du théâtre*, paru 1885, l'entrée « Imprésario » renvoie directement à l'entrée « Directeur de théâtre ». Cf. Arthur Pougin, *Dictionnaire historique et pittoresque du théâtre et des arts qui s'y rattachent*, Paris, Librairie de Firmin-Didot et Cie, Imprimeurs-libraires de l'Institut de France, 1885.

⁸⁶ Anne Martin-Fugier, *Comédiennes, Les actrices en France au XIXe siècle*, Paris, Éditions Complexe, 2008, p.163.

La différence subtile dans la désignation laisse entrevoir, tout de même, une certaine transformation dans la profession, dont les tâches se spécialisent à un plus haut degré. En effet, à une époque où le libéralisme s'impose dans l'économie théâtrale, le rôle de l'entrepreneur de spectacle se transforme. Désormais, le fait d'être à la tête d'un projet artistique implique principalement des capacités à mener à bien des questions administratives, ce qui requiert un sens commercial de la pratique artistique. Il faut surtout maîtriser le nouveau monde du spectacle pour savoir en tirer profit économiquement. Hélène Boisbeau note, par exemple, qu'une des conséquences du libéralisme sur les entreprises théâtrale est que :

Le monde des affaires devient incontournable pour réunir les capitaux nécessaires à la production des spectacles. Ces modifications obligent les directeurs-acteurs à se spécialiser davantage dans la direction de théâtre que dans la direction de troupe. Leur profession va de la même manière se développer à la périphérie de la création, au travers d'activités commerciales. Dans le même temps, leur activité de gestion s'amplifie et nécessite l'accroissement des emplois administratifs⁸⁷.

Effectivement, l'évolution de la pratique théâtrale dans les grandes capitales transforme la profession. Boisbeau remarque pour ce qui concerne les directeurs de théâtre, une relative séparation au long du XIXe siècle entre les activités artistiques et les tâches administratives. Si, d'une part, il est possible d'identifier certains acteurs à la direction des salles de spectacle⁸⁸, on observe, d'autre part, que leur travail est souvent partagé avec un administrateur. Ainsi, par exemple, au Théâtre Sarah-Bernhardt, c'est le nom de Victor Ullmann qui apparaît pour l'administration de la salle, dont l'actrice assure la direction.

Ainsi, dans un marché devenu plus complexe, l'entrepreneur de spectacle voit accroître ses responsabilités administratives : il doit s'occuper de la composition des troupes, de la production des contrats, de la location des salles, du paiement des droits d'auteur, en plus de tout le personnel employé pour son projet. En ce qui concerne les tourneurs et les entrepreneurs des tournées, il est évident que les transformations économiques et sociales stimulent leur activité. Selon Romuald Féret (2008) pendant la

⁸⁷ Hélène Boisbeau, « Évolution des contours sociologiques et juridiques de la profession (1789-1992). In Pascale Goetschel et Jean-Claude Yon (dir.), *Directeurs de Théâtre XIXe-XXe siècles : histoire d'une profession*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2008. p.20.

⁸⁸ Nous pouvons citer Sarah Bernhardt, Réjane et Antoine à titre d'exemple.

période de la Restauration (c'est à dire entre 1814 et 1830) : « [...] il y aurait au total 3000 artistes, 1000 employés à Paris, 1000 'brevetés' en province. Un millier seraient donc en sous-emploi permanent et pourraient fournir des sujets à des troupes à l'étranger⁸⁹ ». A cet égard, Christophe Charle⁹⁰ observe, de plus, que la législation napoléonienne, en limitant le nombre de salles de spectacle à Paris, avait « provoqué » une certaine mobilité d'acteurs de la capitale vers la province⁹¹ et l'étranger. Une partie du personnel excédant à la capitale tente ainsi sa fortune soit en se fixant dans certains théâtres d'Europe qui diffusent le répertoire francophone⁹², soit en intégrant des troupes ambulantes qui parcourent le continent. Nous pouvons alors imaginer que cette nouvelle conjecture pèse aussi sur l'activité d'imprésario, dont le rôle d'entrepreneur de tournées ou encore de médiateur entre les artistes et les directeurs de salles à l'étranger se voit sollicité davantage.

Plus tard, un petit livre écrit en 1913 à propos des « contrats entre artistes et imprésarios » (titre qui, d'ailleurs, démontre la professionnalisation de l'artiste à cette période) notait que la *profession* d'artiste occupait à l'époque en France plus de 50.000 personnes⁹³. Pour ce grand nombre d'artistes, expliquait l'auteur, il restait très difficile de trouver un engagement directement avec un directeur de salle. C'était alors qu'intervenait l'imprésario, en jouant le rôle d'un médiateur entre l'interprète et le directeur de théâtre, quand ce n'était pas lui-même l'entrepreneur de la tournée:

On ne saurait s'imaginer, d'ailleurs, avec quelles difficultés un artiste peu connu réussit à trouver un engagement. S'il s'adresse **directement** à un directeur de théâtre ou à une société de concerts, il risque de se faire éconduire : l'un et l'autre, notamment à la veille d'une représentation ou d'une audition, sont assiégés d'un monde de fournisseurs, de solliciteurs, qui les laissent peu disposés à débattre les conditions d'un engagement, surtout avec un inconnu. Alors **intervient l'imprésario, pour faciliter la conclusion du contrat et permettre aux artistes de trouver les emplois qu'ils désirent**. Lorsque

⁸⁹ Romuald Féret, *Le Privilège théâtral en Seine-et-Marne et en Seine-et-Oise (1806-1864)*, thèse, Université de Paris-VIII-Saint-Denis, sous la direction de Yannick Ripa, 2003, p.50, note 66 (cité par Christophe Charle, *Théâtres...*, *op.cit.*, p.325.)

⁹⁰ Charle, *Théâtres...*, *op.cit.* p.325.

⁹¹ En intégrant des troupes ambulantes.

⁹² Voir à ce propos Jean-Claude Yon, *Le théâtre français à l'étranger. Histoire d'une suprématie culturelle*, Paris, Nouveau monde éditions, 2008.

⁹³ Cf. Félix Brunetière, *Des contrats entre Artiste et Imprésario*, Paris, Librairie de Jurisprudence Ancienne et Moderne, Edouard Duchemin, 1913, p.1.

l'imprésario ne dirige pas l'entreprise lui même, son rôle, après avoir discerné les qualités professionnelles de l'artiste, est de servir d'intermédiaire entre ce dernier et le directeur d'une entreprise scénique ou musicale. C'est donc un agent dont l'intervention est utile et fréquente dans l'engagement artistique. Il doit distinguer les talents et les mettre en lumière, et, grâce à ce choix judicieux, il apporte à l'artiste une aide précieuse, et au directeur lui-même une collaboration efficace pour trouver rapidement les artistes dont le concours lui est nécessaire. L'imprésario recrute et négocie, moyennant une commission destinée à le rémunérer de ses services. Il facilite aux jeunes l'accès de la carrière et entretient la renommée de ceux qui sont déjà parvenus au succès⁹⁴.

Le grand nombre d'artistes prétendant d'obtenir un emploi dans un marché concurrencé justifie l'existence de médiateurs, capables de négocier leurs talents. Ces managers et agents dramatiques influencent alors énormément la carrière des acteurs et le mode de production des spectacles. Ils négocient avec les directeurs à Paris, en province et à l'étranger les engagements des artistes ; ceux-ci devant, en revanche, leur verser un pourcentage de leurs revenus⁹⁵. Le management artistique devient donc une habilité de plus en plus reconnue et requise par l'industrie théâtrale. Homme d'affaires, l'imprésario doit être un observateur sensible du monde théâtral, capable d'y découvrir des nouveaux talents, en plus de maintenir de bonnes relations avec les directeurs de salles à Paris, en province et même avec d'autres agents et entrepreneurs à l'étranger⁹⁶.

1.2.2 Tournées

En plus de cette fonction de médiateur, c'est aussi en tant que tourneur que l'imprésario base son activité au long du XIXe siècle. Par ailleurs, la fin du système du

⁹⁴ *Ibid.*, p.4. C'est nous que soulignons.

⁹⁵ Auguste Germain (1891) constate que cette procédure ne bénéficiait pas l'artiste, qui devait payer cher pour ce service, alors que sa propre rémunération n'était guère assurée. Les agences, quant à elles, ne perdaient un centime, expliquait Germain, puisque elles étaient payées en avance par les artistes et non pas en raison proportionnelle à leurs gains. Ainsi, en faisant des profits à chaque engagement signé, ces bureaux finissaient par avoir intérêt à voir 'fracasser' les comédiens, afin qu'ils continuassent sans cesse leur requête d'engagements. Voir Auguste Germain, *Les agences dramatiques et lyriques*, (Préface par Émile Bergerat), Paris, Librairie académique Didier Perrin et Cie, Libraires-Éditeurs, 1891.

⁹⁶ À cet égard, nous pouvons imaginer que les origines étrangères, la maîtrise de différentes langues et la connaissance d'autres cultures deviennent un atout dans la profession. Plusieurs sont les cas de collaboration entre imprésarios de pays différents. Joseph Schürmann narre, par exemple, les problèmes éprouvés dans sa relation professionnelle avec un manager américain, Charles Frohmann, lors de la première tournée d'Isadora Duncan en Amérique. (Voir Joseph Schürmann, *Les secrets des coulisses*, Paris, Maurice Bauche Éditeur, 1905), Maurice Grau travaille à Paris et en Amérique, avec l'entrepreneur Henry Abbey. Voir GRAU, Maurice. (1849-1907) « Six lettres autographiées ». BnF. Département des Arts du Spectacle, côte MN137 (230).

privilège avec le décret de 1864, semble davantage favoriser cette pratique: « Selon la circulaire d'application, le rythme de passage des troupes sont laissés à l'appréciation des propriétaires de salles ou aux entrepreneurs de spectacles 'sans autre limite que celle de leur volonté, de leurs intérêts et de leurs droits'⁹⁷ ». Le nombre de tournées n'étant plus limité par la loi, il est désormais possible à des troupes parisiennes de « monter des tournées en toute quiétude⁹⁸ ». Ainsi, même si les excursions artistiques se produisent bien avant, c'est le décret de 1864 qui officialise en France l'ère du théâtre commercial, où la profession d'imprésario se vulgarise, tout en devenant partie intégrante du mode de production théâtral : « cette prétendue liberté conquise n'a profité qu'à certaines entreprises dont l'art dramatique et l'art musical sont le moindre souci »⁹⁹.

Les entreprises et les agences dramatiques profitent de la nouvelle conjuncture, qui ne restreint plus le nombre de théâtres par ville. Mais ces entreprises ne se limitent pas aux régions françaises. Nous l'avons vu, des imprésarios d'origines diverses produisent les artistes français à l'étranger et travaillent en correspondance avec des agents de différents pays¹⁰⁰. Ce réseau de mobilité artistique, qui relie les interprètes et imprésarios en Europe, se voit renforcé par d'autres, selon la perspective de Christophe Charle¹⁰¹. La circulation des œuvres, notamment la traduction et la contrefaçon de pièces françaises¹⁰², favorise la diffusion du théâtre français notamment au sein des élites étrangères et aide à créer un public réceptif aux tournées françaises. D'autre part, l'essor de la presse produit une sorte de réseau de correspondants travaillant sur le monde artistique. Les échos sur la saison théâtrale parisienne se diffusent dans divers périodiques, nous allons le voir plus loin pour le cas du Brésil, et nourrissent ainsi la curiosité des spectateurs étrangers à propos des artistes français.

En plus de ce vaste mouvement de circulation, d'autres aspects favorisent également la pratique des tournées à l'étranger. L'un de ces facteurs est, nous l'avons

⁹⁷ Romuald Féret, *Le décret...op. cit.* p.51.

⁹⁸ *Ibidem*.

⁹⁹ Circulaire ministérielle au préfet d'Allier datée du 9 novembre 1878, citée par *Ibid.*, p.51.

¹⁰⁰ Voir à ce sujet l'article de Nic Leonhardt, 2014 « Transatlantic theatrical traces : oceanic trade routes and globe trotting amusement explorers », In *The passing show. Newsletter of de Schubert Archive*. 2013-2014, Volume 30, p.2-23.

¹⁰¹ Charle, *Théâtres...*, *op. cit.*

¹⁰² Voir à ce sujet Jean-Claude Yon, « L'évolution de la législation internationale du droit d'auteur au XIXe siècle : le cas du répertoire français à l'étranger », In Yon, *Le théâtre...*, *op. cit.*

déjà mentionné, la forte concurrence à l'intérieur du marché théâtral parisien. C'est ce que démontre Emile Bergerat, en estimant que la forte concurrence à Paris obligeait les artistes à quitter la capitale française pour rechercher des engagements dans d'autres théâtres, en province ou à l'étranger:

Vous estimez à trente mille le nombre des infortunés cabots de deux arts qui battent aujourd'hui la semelle, sans travail, sans pain et dévoyés, à la porte de ces bureaux de placement dramatique. Ils signeraient n'importe quoi où, tant ils sont avilis par la misère professionnelle, et découragés, et hélas. Ils iraient pour dix sous par jour jouer *le Maître de Forges* ou chanter *la Juive* dans l'Amazone. Ils y vont, et trop souvent ils en reviennent, n'ayant pas l'énergie de renoncer à la gloire, ô Delobelle, et de se perdre à jamais dans le néant bleuâtre des forêts, où le perroquet déclame¹⁰³.

Faute de place dans la capitale, ces artistes devenaient, selon Bergerat, des cibles faciles des agences dramatiques et des imprésarios. Ces derniers, tout en entretenant des relations avec d'autres imprésarios et directeurs de salles, en province ou à l'étranger, faisaient miroiter chez les interprètes la promesse d'une carrière de succès :

La province centrale c'est d'ailleurs toute l'Europe, plus l'Afrique, que dis-je, l'Amérique, sans compter l'Océanie. L'Asie commence. [...] Trente mille Talma, dont quinze mille nourri, élevés par la France pour ses plaisirs, ne trouvent pas à se créer un sort entre la Comédie-Française et l'Amazone, entre l'Opéra et la forêt de cacaotès. Ils flottent inactifs et faméliques, tribu errante de l'art, vibrant à blanc, tirolisant dans l'espace, et décimés par les corbeaux. Cabotinville, qui les laisse ainsi périr et surabonder, n'est même plus digne du nom que je lui avais donné¹⁰⁴.

Les tournées deviennent alors, au tournant du siècle, partie intégrante du fonctionnement de l'activité artistique. Dans un marché saturé d'interprètes, elles se présentent comme une des voies par lesquelles les artistes construisent leurs carrières. En même temps, l'augmentation des voyages artistiques réaffirme l'importance du métier d'imprésario à l'époque.

À ce sujet, le déjà cité Adolphe Brachard¹⁰⁵ fournit des renseignements très intéressants. Son manuel « d'imprésariisme, méthodique et pratique » paru en 1913 se

¹⁰³ Émile Bergerat, « Préface », In Auguste Germain, *Les agences*, *op.cit.* p.II.

¹⁰⁴ *Ibid.*, p.II – p.IV)

¹⁰⁵ Brachard, *Comment... op.cit.*

veut une sorte de guide pour les débutants dans le métier, en leur apprenant surtout comment organiser des tournées théâtrales. Intitulé « Comment on organise une tournée mondiale », le petit livre affiche, entre autres, une liste de villes à exploiter autour du monde¹⁰⁶, en précisant leur nombre de théâtres et en estimant leur public potentiel. En outre, l'auteur explique en détails les « fonctions de l'administrateur », l'élaboration des contrats artistiques, la manière de préparer la réclame, ainsi que divers aspects concernant la tâche des imprésarios dans les excursions artistiques.

En démontrant le développement du métier d'imprésario et des tournées pour le marché théâtral des capitales, d'autres témoignages publiés au XIXe siècle s'ajoutent à celui de Brachard. Joseph Schürmann, réputé pour l'organisation des tournées d'artistes célèbres tels qu'Adelina Patti et Sarah Bernhardt, retrace dans ses mémoires les divers aspects de la préparation des voyages par l'imprésario:

Homme de confiance se met en route, illico, muni d'une forte sacoche argentifère, et de quelques centaines de photographies de la célébrité qu'il a mission d'annoncer. Partout où il la précède, il s'assure la propriété temporaire d'un théâtre, débat le prix des frais de représentation, visite les journalistes, arrête des chambres d'hôtel, lance le placement des premiers billets et surveille l'affichage. En même temps, du bureau de Paris sont adressés tous les trois jours, aux notabilités, aux chroniqueurs artistiques des villes que l'on traversera, des biographies, des panégyriques, des anecdotes, quelques unes fantaisistes, mais toutes en jargon de l'endroit, concernant la remarquable personnalité que les indigènes auront, sous-peu, le privilège d'applaudir¹⁰⁷.

La description faite par Schürmann nous livre aujourd'hui un aperçu de plusieurs éléments indispensables à l'organisation des tournées artistiques. En plus de la signature du contrat avec la grande vedette, démarche qui passe souvent par l'intermède d'un agent¹⁰⁸, l'imprésario détient de plusieurs attributions. Il doit acquérir le droit de représentation d'un texte auprès de la Société des Auteurs et Compositeurs Dramatiques, par exemple, sous paiement d'une taxe précisée dans un « contrat de tournée ». Il faut ensuite choisir l'itinéraire du voyage: « on se déplie ses cartes géographiques d'Europe, ou ouvre ses indicateurs de chemin de fer dans toutes les

¹⁰⁶ A voir dans le chapitre 2.

¹⁰⁷ Joseph Schürmann, *Les étoiles... op.cit*, p.14.

¹⁰⁸ Lors de sa première tournée au Brésil c'est William Jarrett qui négocie les appointements de Sarah Bernhardt.

langues et on choisit les villes où le goût artistique promet des recettes suffisantes et dont la population est supérieure à quinze mille habitants, vingt-cinq mille pour l'étranger¹⁰⁹ ».

Le choix de l'itinéraire demande un travail de recherche assez méticuleux. Il faut considérer les goûts du public local, son niveau de vie (afin de s'assurer qu'il pourra payer le prix des billets). De plus, il est nécessaire de se renseigner sur les salles de spectacle de la ville, sur les moyens de leurs « magasins scéniques » (afin d'être certain que les équipements de régie, décors et costumes puissent être trouvés sur place). Il faut prendre en compte également la dynamique théâtrale locale, savoir si des pièces composant le répertoire de la tournée y avaient été récemment mises en scène. Enfin, il convient de connaître le calendrier local, afin de garantir que les dates de représentation ne soient pas concurrencées par les fêtes publiques.

Afin d'obtenir autant d'informations sur les diverses scènes et villes étrangères ou éloignées, l'imprésario travaille souvent en collaboration. Il peut, bien sûr, se renseigner sur les régions qu'il souhaite parcourir en tournée par correspondance postale. Cependant, ceci devient plus compliqué lorsque il s'agit des villes dont il ne maîtrise pas la langue. C'est alors qu'il se procure un secrétaire¹¹⁰, un administrateur, voire un imprésario local¹¹¹. Le métier exige alors la capacité d'entretenir de bonnes relations et des contacts. L'activité d'imprésario est souvent exercée par une sorte de réseau de collaboration, qui rassemble plusieurs agents, entrepreneurs et directeurs de différentes localités. Dans ce sens, son évolution est également liée aux progrès technologiques, au système des transports, au courrier postal et aux télégraphes, ce qui illustre à quel point l'activité implique (et est impliquée dans) un processus de mondialisation.

En effet, nous avons essayé de le démontrer dans cette partie, le métier d'imprésario et les tournées deviennent une partie importante de la pratique théâtrale

¹⁰⁹ Adolphe Brachard, *Comment... op.cit.*, p.20.

¹¹⁰ Dans ses mémoires, Schürmann (1905) raconte avoir débuté dans le métier en tant que secrétaire de l'imprésario de Sarah Bernhardt, Jarrett, lors de sa tournée en Europe. Voir Schürmann, *Les secrets... op.cit.*

¹¹¹ Nous le verrons pour le cas des tournées de Sarah Bernhardt au Brésil, il existe une sorte de collaboration entre l'imprésario français, le Brésilien et le Nord-américain.

des capitales, en dynamisant davantage les échanges culturels. Au XIXe siècle, à l'ère du théâtre commercial et de la liberté d'industrie, les voyages artistiques s'imposent comme une affaire non négligeable, dans laquelle se lancent des entrepreneurs et les artistes essayant de s'établir dans un marché très concurrentiel. Le théâtre français est donc fortement touché par cette réalité, Paris étant la capitale culturelle de l'Europe¹¹². Ainsi, la pratique des tournées se nourrit du succès de diffusion des pièces françaises, par la traduction, l'adaptation ou la contrefaçon, et par l'essor de la presse, qui propage les échos sur la vie théâtrale parisienne dans plusieurs parties du globe. En outre, la fascination exercée par la Ville-Lumière au XIXe siècle se répand chez les élites étrangères, en créant un public potentiellement consommateur du théâtre français. Voyons, à cet égard, l'exemple du Brésil.

I.3. DE L'AUTRE COTE DE L'ATLANTIQUE

Comme nous l'avons évoqué au début de ce chapitre, un processus assez irrégulier d'urbanisation a eu lieu au Brésil pendant le XIXe siècle. Certaines régions s'étaient peuplées, ayant vécu une certaine modernisation et un développement économique, tandis que d'autres parties du pays restaient essentiellement agraires. L'en est de même pour les transformations concernant le domaine théâtral. On observe que certaines villes ont connu une remarquable mutation, avec la construction de nouvelles salles de spectacle et le développement d'une économie théâtrale qui faisait circuler un gros capital¹¹³. Mais cette transformation a lieu de manière distincte selon les régions, pour des nombreuses causes sur lesquelles il ne convient pas dans cette thèse de revenir¹¹⁴. Ce rappel en introduction est destiné à souligner que le « Brésil », que nous évoquerons dans les prochaines lignes, est restreint à la ville de Rio de Janeiro, capitale du pays à l'époque.

¹¹² Charle, *Les théâtres... op.cit.* et Yon, *Le théâtre... op.cit.*

¹¹³ Que l'on songe, par exemple, au grand théâtre construit en Amazonie, en 1896, par où sont passés d'importants artistes européens payés par des cachets très avantageux.

¹¹⁴ Il y a, en effet, un manque d'études dans ce sens au Brésil. La plupart de thèses et ouvrages sur la période sont consacrés à la capitale, tantôt par un certain dédain à l'égard des autres régions, tantôt par un réel manque de sources à partir desquelles fonder des analyses.

Bien entendu, c'est principalement dans la capitale du pays qui l'organise une sorte d'industrie du divertissement au long du XIXe siècle. Nous l'avons mentionné, après l'arrivée de la cour portugaise, la ville transforme son espace, en favorisant le développement de la sphère publique des individus, processus où le théâtre joue un rôle majeur¹¹⁵. Ainsi, dès l'indépendance du pays en 1822, et plus encore à partir de la deuxième moitié du siècle, la ville voit augmenter son nombre de salles de spectacle, journaux et cafés¹¹⁶. De même, la mise en place de certains services comme les tramways (à traction animale) et l'éclairage au gaz stimule l'occupation de l'espace public et favorise les habitudes nocturnes des citoyens.

À cet égard, Evelyn Lima observe, par exemple, que la place *Tiradentes*, située au centre ville, autour de laquelle se concentraient les théâtres, devient au XIXe siècle l'un des principaux symboles de la culture *fluminense*¹¹⁷:

La place [Tiradentes] aussi bien que ses rues adjacentes si mouvementées constituaient la nouvelle option de loisir pour le "fluminense". Le paysage urbain de cet espace de la ville était marqué par les affiches de théâtre, par les personnages qui transitaient dans les rues en exhibant leurs tenues luxueuses, les esclaves vendeurs de nourriture et par ceux qui jouaient des rôles sur scène. L'amplification de la sphère publique dans le Segundo Reinado donne à la place une valeur différente¹¹⁸.

Effectivement, à l'image d'autres capitales européennes (même si à une moindre échelle), Rio de Janeiro assiste aussi à une transformation de son espace urbain et culturel. Dans ce contexte, la présence artistique étrangère a été décisive. L'intense circulation d'idées et d'hommes et femmes qui caractérise le siècle, comme nous l'avons décrite, favorise la venue de plusieurs artistes européens dans la capitale ainsi

¹¹⁵ Voir Evelyn Furquim Werneck Lima, *Arquitetura do espetáculo : teatros e cinemas na formação da Praça Tiradentes e da Cinelândia*, Rio de Janeiro, Editora UFRJ, 2000.

¹¹⁶ Certaines sources signalent diverses ouvertures de théâtres au long du XIXe siècle. Il est à ce propos important de noter que l'existence de ces salles a été très éphémère. L'inauguration des théâtres se faisant, tout comme les fermetures, pour cause de faillite ou d'incendie.

¹¹⁷ Relatif à l'État de Rio de Janeiro.

¹¹⁸ "Tanto a praça [Tiradentes] quanto as movimentadas ruas ao seu redor constituíam a nova opção de lazer para o fluminense. A paisagem urbana deste espaço da Cidade era marcada pelos cartazes de teatros, pelos personagens que transitavam nas ruas exibindo trajes luxuosos, pelos escravos-de-ganho vendendo quitutes e por aqueles que desempenhavam papéis no próprio palco. A ampliação da esfera pública no Segundo Reinado conferiu à praça um diferente status [...]" (Lima, *Arquitetura... op.cit.*, p.84)

que le voyage de certains Brésiliens en Europe¹¹⁹. Ces échanges culturels dynamisent la scène locale, par l'importation de spectacles et d'un répertoire en vogue dans les capitales européennes.

L'inauguration de la salle de l'Alcazar Lyrico, en 1859, par le français Joseph Arnaud, illustre assez bien cet aspect. Ce théâtre, dont le répertoire était exclusivement français, marque, selon Rubens José de Souza Brito¹²⁰ et Fernando Mencarelli¹²¹, une importante transformation dans la vie nocturne de Rio de Janeiro. L'Alcazar Lyrique innove en proposant des spectacles basés sur la « musique, la danse, la beauté des actrices et l'esprit malicieux avec lequel étaient représentés les duos, les petits vaudevilles et les scènes comiques¹²² ». C'est, d'ailleurs, grâce à l'Alcazar, tout d'abord, que le Brésiliens accèdent au théâtre d'Offenbach, représenté en langue originale.

Ce changement dans le style dramaturgique proposé à un public habitué aux mélodrames, aux tragédies classiques, aux drames romantiques et à la comédie sérieuse¹²³ signifie également une transformation dans les habitudes des spectateurs. À la différence d'autres théâtres, à l'Alcazar, le public peut regarder la scène en buvant ou fumant, des tables étant disposées dans la salle. Au-delà, comme l'observe Lena Medeiro de Menezes¹²⁴, l'Alcazar souffle sur le quotidien de la capitale les vents de la modernité et du « glamour » de Paris. Ainsi, depuis l'ouverture de la salle, certaines

¹¹⁹ Les exemples vont dès la Mission Artistique Française mise en place encore au début du siècle, jusqu'à l'installation dans la ville, pendant une période étendue, d'un Français comme Émile Doux, en passant par les tournées plus courtes des troupes étrangères, surtout italiennes, espagnoles et françaises. La présence portugaise était prépondérante dans la capitale brésilienne pendant cette période. Voir Graça dos Santos, « Un français à Lisbonne : Émile Doux et l'avènement de la scène romantique au Portugal » In Jean-Claude Yon, *Le théâtre... op. cit.*, 2008, p.326-341.

¹²⁰ Rubens José Souza Brito. « O Teatro Cômico e Musicado : Operetas, Magicas, Revistas de Ano e Burletas » In João Roberto Faria (Dir.), *Historia do teatro brasileiro, volume I : das origens ao teatro profissional da primeira metade do século XX*, São Paulo, Perspectiva, Edições SESCSP, 2012.

¹²¹ Fernando Antônio Mencarelli, « Artistas, Ensaíadores e Empresarios : O Ecletismo e as Companhias Musicais », In João Roberto Faria *Historia... op.cit.*

¹²² Brito, *O Teatro...*, *op.cit.*, p.219.

¹²³ On note, cependant, que la comédie littéraire n'a jamais été popularisé au pays (Voir chapitre 3).

¹²⁴ Lena Medeiros de Menezes. « Facetas marginais do sonho de civilização : imigração francesa e prostituição no Brasil (1816-1930) », In Laurent Vidal et Tânia Regina de Luca (org.). *Franceses no Brasil : séculos XIX e XX*, São Paulo, Editora UNESP, 2009, p.240.

figures, comme celle de la *cocotte comédienne*¹²⁵, deviennent très présentes dans la vie *fluminense*, en alimentant l'imaginaire des hommes et femmes de cette période.

Le succès de l'Alcazar est si grand que, peu à peu, l'esthétique de la salle, première dans le genre, se popularise, et l'opérette, ses parodies et ses adaptations, se diffusent alors notamment à partir des années 1870 dans les divers théâtres de la ville. Signe de transformations des mœurs, désormais les théâtres locaux s'ouvrent sur un répertoire essentiellement divertissant, selon la tendance des principales villes en Europe. Le théâtre musical d'opérettes françaises, ses parodies et adaptations nationales, s'enrichit grâce aux spectacles de revue, genre qui connaît alors un énorme succès dans la capitale. Dans le même sens, le cirque, les spectacles de féerie, variétés et curiosités se popularisent. La vogue de tous ces genres, voués au divertissement et à la spectacularité, bouleverse le mode de production théâtrale à Rio de Janeiro. En effet, il s'agit du triomphe de ce qu'on appelle aujourd'hui le *théâtre léger* du XIXe siècle, autour duquel s'articulerait toute une industrie culturelle :

La vogue des opérettes, féeries et revues impose un changement d'échelle dans le panorama théâtral brésilien avec l'augmentation du nombre de spectacles, productions théâtrales et circulation d'argent autour duquel une nouvelle affaire se révélait: l'industrie de la scène. Ceux qui prenaient des risques dans ce nouveau marché étaient nombreux, immigrants et aventuriers, hommes de théâtre et imprésarios, Portugais et Brésiliens. [...] Les directeurs de compagnies théâtrales deviennent des hommes d'affaires entrepreneurs¹²⁶.

Les transformations dans le mode de production théâtrale à Rio suivent ainsi le processus qui caractérise plusieurs grandes villes au XIXe siècle. La culture et les pratiques artistiques sont perçues aussi au Brésil en tant que bien susceptible d'être commercialisé. La mise en place d'un théâtre commercial impose alors à la scène locale

¹²⁵ Dont l'activité se mélangeait énormément avec la prostitution. Selon Menezes (2009), grâce à ces cocottes « Rio de Janeiro a pu connaître un demi-monde rempli de banquets, jeux de hasard, théâtres, confiseries, cafés et rythmes de la ville, qui démontraient que la recherche du plaisir avait envahi l'espace urbain » (*Ibid.*, p.241)

¹²⁶ « A voga das operetas, das magicas e das revistas imprime uma mudança de escala no panorama teatral brasileiro com ampliação do numero de espetáculos, de afluência de publico, de companhias, de casas de espetáculo, de produções teatrais e de circulação de dinheiro em torno do qual se revelaria um novo negócio: a indústria da cena. São muitos os que se arriscaram no novo mercado, imigrantes e aventureiros, homens de teatro e empresários, portugueses e brasileiros. [...] Diretores de companhias teatrais tornam-se empreendedores homens de negocio. » (Fernando Mencarelli, « *Artistas ...* », *op.cit.*, p.254).

des nouvelles habitudes, comme, nous l'avons vu, la consommation de boissons et nourriture pendant certains spectacles, ou encore des stratégies de vente de billets comme les tirages au sort et distribution de cadeaux pendant les représentations¹²⁷. Dans la capitale, le théâtre s'imprègne alors de procédés de plus en plus commerciaux, à l'image des sociétés du spectacle décrites par Charle¹²⁸. Il est, à cet égard, intéressant de noter que la mise en place d'une industrie culturelle *fluminense* accompagne un mouvement plus ample d'internationalisation de la capitale :

Le compte rendu de l'Empire¹²⁹ en 1873 apportait une importante donnée : la ville (Rio de Janeiro) comptait 8.943 maisons commerciales, 1.680 étant nationales et 7.263 étrangères. Le compte rendu disait encore que, en termes commerciaux, la capitale de l'Empire était le principal marché de l'Amérique Méridionale, derrière seulement New York en Amérique du Nord. Le compte rendu indique ainsi deux caractéristiques importantes dans l'activité théâtrale : l'internationalisation de la ville et des affaires et le développement de l'activité théâtrale dans le sens d'entreprise¹³⁰.

Au-delà des établissements commerciaux, les échanges culturels à Rio se fortifient grâce aux phénomènes migratoires – le Brésil reçoit un grand contingent d'européens au XIXe siècle – et à la circulation d'idées, d'imprimés ainsi que des étrangers de passage et des Brésiliens en voyage en Europe¹³¹. Ce mouvement favorise donc, dans le domaine du théâtre, l'assimilation de pratiques commerciales dans le mode de production des spectacles.

En effet, le sens du théâtre comme une « affaire » s'impose dans la capitale brésilienne, importé des principales villes européennes, qui vivaient depuis longtemps

¹²⁷ Angela de Castro Reis, *Cinira Polonio, a divette carioca : estudo da imagem publica e do trabalho de uma atriz no teatro brasileiro da virada do século XIX*, Rio de Janeiro, Arquivo Nacional, 1999, p. 90.

¹²⁸ Charle, *Théâtres...* *op.cit.*

¹²⁹ L'époque allant de 1822 à 1889, date de la proclamation de la République au Brésil, est connue sur le nom de Brésil-Empire.

¹³⁰ « O Relatório do Império de 1873 trazia um dado importante : contavam-se na cidade 8.943 casas de negócio, sendo 1.680 nacionais e 7.263 estrangeiras. O relatório dizia ainda que, comercialmente falando, a capital do Império era a principal praça mercantil da América Meridional, perdendo na América do Norte apenas para a cidade de Nova York. O relatório indica assim para duas características importantes da atividade teatral : a internacionalização da cidade e dos negócios e o incremento da atividade teatral com sentido empresarial. » (Fernando Mencarelli, « *Artistas...* »..., *op.cit.*, p.254).

¹³¹ Mencarelli (*Ibid.* p.261) observe dans ce sens le cas d'un des plus importants auteurs de théâtre brésilien à l'époque, Arthur Azevedo. En triomphant auprès du public surtout grâce à ses créations dans le théâtre de revue, Azevedo doit, selon Mencarelli son style à ses contacts avec l'Europe. En 1883, il voyage à Paris, où il assiste à la revue *Les Dieux en Rigolade*, et c'est sous l'influence de cette pièce qu'il écrit, en arrivant au Brésil, *O Mandarin*, pièce qui instaure définitivement le genre de la revue au pays.

un processus de commercialisation des pratiques culturelles. Mencarelli¹³² note, à cet égard, la forte mixité de la scène *fluminense* à l'époque. Selon lui, les différentes nationalités et classes sociales se mêlaient tantôt chez le public, tantôt sur les planches et dans les coulisses. Les artistes locaux côtoyaient des vedettes venues de France, Espagne, Angleterre ou Italie en tournées, ou installées à Rio. Les acteurs métis partageaient la scène avec des chefs d'orchestre italiens et des nombreux acteurs portugais, par exemple.

La présence étrangère, porteuse de ce nouveau mode de production, est remarquable également chez les imprésarios. Avec le développement du marché culturel local, le métier évolue à Rio de Janeiro. Devenu affaire rentable, le théâtre y attire un nombre d'entrepreneurs et d'aventuriers. Mencarelli (2003) observe, par ailleurs, les liens de ces hommes, notamment avec le Portugal, d'où viennent ou où travaillent plusieurs d'entre eux¹³³ :

Furtado Coelho, Dias Braga et Ismênia dos Santos, ainsi que Heller pourraient être situés parmi ceux qui ont construit une carrière théâtrale [...] au Brésil¹³⁴. [...] Guilherme da Silveira et Celestino da Silva pouvant être placés à côté de Braga Junior e Souza Bastos, dont l'esprit était plus entrepreneur et qui ont travaillé à Rio et à Lisbonne, où finalement ils achèvent leur carrière. Les deux premiers ayant été associés d'une entreprise théâtrale à Lisbonne dans les années 1890¹³⁵

Ces relations avec les villes portugaises figurant dans la biographie de ces imprésarios démontrent, encore une fois, l'intense circulation qui caractérise la période. Dans le même sens, nous avons pu observer la présence italienne¹³⁶ dans le métier,

¹³² *Ibid.*, p.256.

¹³³ A titre d'exemple, nous pourrions citer quelques noms comme Jacinto Heller, Braga Junior, Souza Bastos, Dias Braga, Ismênia dos Santos, Guilherme da Silveira et Celestino da Silva.

¹³⁴ Il est intéressant de noter que Furtado Coelho, Heller, étaient originaires du Portugal et Dias Braga était brésilien naturalisé, né à Funchal.

¹³⁵ « Furtado Coelho, Dias Braga e Ismênia dos Santos estavam, juntamente com Heller, entre aqueles que fizeram uma sólida carreira teatral [...] no Brasil, Guilherme da Silveira e Celestino da Silva poderiam ser colocados ao lado de Braga Junior e Souza Bastos, com espírito mais empreendedor, empresarial, atuando no Rio e em Lisboa, onde afinal conluem suas carreiras sendo os três primeiros, sendo os três primeiros socios de uma empresa teatral em Lisboa na década de 90. » (Fernando Antônio Mencarelli, *A voz e a partitura : teatro musical, industria, e diversidade cultural no Rio de Janeiro (1868-1908)*, Tese de doutorado, Universidade Estadual de Campinas : Instituto de Filosofia e Ciencias Humanas, São Paulo, 2003., p.67)

¹³⁶ De manière générale, le Brésil reçoit un grand contingent d'Italiens entre les années 1870 et 1920. Selon Do Carmo (2011), la présence italienne à Rio de Janeiro a été « substantielle ». Les Italiens étant le quatrième groupe d'étrangers dans la ville en 1872, puis le deuxième en 1906 et en 1920. Voir

principalement dans le champ du théâtre lyrique. La sonorité indubitable des noms comme ceux de Luiz Ducci, Giovanni Sansone, Donato Rotoli, Luiz Milone ou Ferrari¹³⁷, laisse entrevoir l'ascendance italienne de ces entrepreneurs. En effet, pendant la deuxième moitié du siècle et au début du XXe siècle, ces hommes travaillent surtout avec des compagnies lyriques italiennes, qui se produisent dans les Théâtre São Pedro de Alcântara, Théâtre Lyrico et Théâtre Apollo.

A partir de la moitié du XIXe siècle le nom de l'italien Ferrari, par exemple, est présent dans plusieurs périodiques. Dit « maestro et empresário », il entreprend des spectacles lyriques, comme celui d'une « Compagnie Lyrique Italienne » au Théâtre D. Pedro II, annoncé en 1876¹³⁸. Plus tard, il aurait dominé la scène du Théâtre Lyrico, comme le proclamait le périodique *A Semana* du 1er août 1885 : « Le *Lyrico* c'est Ferrari ». Les échos publiés dans la presse informent non seulement sur ses saisons à Rio de Janeiro, mais aussi sur sa circulation entre les capitales brésilienne, argentine et uruguayenne¹³⁹ :

M. Bartholomeu Corrêa da Silva, propriétaire » du théâtre D. Pedro II, a reçu un télégramme de l'imprésario Ferrari, en l'informant que sa compagnie lyrique doit embarquer à Buenos-Ayres le 26 courant.

http://www.snh2011.anpuh.org/resources/anais/14/1300589551_ARQUIVO_ANPUH2011.pdf page consultée le 2 décembre 2014. Il est important de noter à cet égard que les artistes italiens étaient fort répandus au Brésil, notamment dans le genre de l'opéra. A partir notamment des années 1870 l'incursion italienne par le théâtre dramatique est plus remarquable. Rio de Janeiro reçoit d'importantes actrices, dont Adelaide Ristori et Eleonora Duse. Franco Cenni considère que la présence artistique italienne se justifiait, en plus du goût local par le théâtre italien, par l'existence d'un grand contingent de chanteurs et acteurs italiens en voyage : « Tandis que le théâtre portugais comptait un nombre réduit de productions, et très peu d'artistes, l'espagnol, à l'exception des zarzuelas, ne suscitait pas l'intérêt de l'étranger, et le français, même en possédant des grands artistes, ne comptait pas un nombre d'interprètes et d'auteurs comparable au théâtre italien » (« Enquanto o teatro português continuava a ter uma produção reduzida, contando com poucos artistas, o espanhol, com exclusão das zarzuelas, não produzia espetáculos de particular interesse para o estrangeiro, e o francês, embora possuindo grandes artistas, não contava com o numero de executantes de autores comparável ao dos italianos ») Voir Franco Cenni, *Italianos no Brasil*, São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo, 2003, p.423.

¹³⁷ Impresarios cités par *l'Almanach d'o Theatro* de 1906.

¹³⁸ Voir *Gazeta de Notícias*, 30 juillet 1876.

¹³⁹ Les journaux notifient également le voyage de ces entrepreneurs en Italie, dans le but de composer leur troupe lyrique. Ainsi, le 14 mars 1900, *Gazeta de Notícias* publiait un télégramme de l'imprésario Giovanni Sansone, selon lequel il annonçait les nouveaux chanteurs engagés pour la prochaine saison dans la capitale : « Pelo telegrama recebido ontem do Empresario Sansone, sabemos que foram definitivamente contratados para o nosso teatro lirico este ano o célebre tenor De-Marchi [...], o atual tenor de força do teatro Scala Milao [...], e o famoso regente Mascheroni, um dos primeiros do mundo » (« Theatros e ... », *Gazeta de Notícias*, 14 mars 1900)

Un télégramme de Montévidéo affirme que se trouve aujourd'hui à bord du Vapeur Sénégal la grande compagnie lyrique du maestro A. Ferrari à destination de cette cour¹⁴⁰.

Concernant ce transit dans les villes sud-américaines, à la fin du siècle, d'autres Italiens comme Cesar Ciacchi et Luiz Ducci, responsables des tournées de Sarah Bernhardt au Brésil, s'y produisent également. En travaillant à Rio de Janeiro, principalement avec des compagnies étrangères de théâtre lyrique et dramatique, les deux hommes organisent également des voyages dans la Bacia de la Plata¹⁴¹, tout en aidant à établir une sorte de route théâtrale en Amérique du Sud au tournant du siècle.

Selon *O Paiz* du 30 janvier 1897, l'impresario Luiz Ducci, responsable de la tournée de Sarah Bernhardt en 1893, loue à Montévidéo le Théâtre Solis, dont la saison afficherait des compagnies italiennes de Ferrari et Ciacchi. Présenté par *l'Almanach d'o Theatro* de 1906 comme « l'impresario malin », Luiz Ducci fonde pendant les années 1880 la « Companhia de Theatros Brasileira », à travers laquelle il reçoit plusieurs artistes étrangers : Marino Mancinelli, Emma Leonardi, Rossi. Travaillant également en Italie, il amène en tournée à Milan le régisseur et compositeur brésilien Carlos Gomes, en 1891.

Le nom de Cesare Jacobo Ciacchi, dit Cesar Ciacchi, apparaît de manière prépondérante dans les périodiques au début des années 1880. Dans le journal *Gazeta de Notícias* il est possible de voir dès 1878 quelques annonces de spectacles équestres organisés par « l'Entreprise C. Ciacchi »¹⁴². Tout en se disant le pionnier dans le genre équestre dans la capitale, l'impresario produit pendant cette année des spectacles acrobatiques et de cirque¹⁴³.

¹⁴⁰ « O senhor Bartholomeu Corrêa da Silva, proprietario do teatro D. Pedro II, recebeu um telegrama do empresario Ferrari, noticiando-lhe que a sua companhia lyrica deve embarcar em Buenos-Ayres no dia 26 do corrente » (« Assumptos do dia », *Gazeta de Notícias*, 13 août 1876).

« Um telegrama de Montevideo participa, que se acha hoje a bordo do Vapor Sénégal a grande companhia lyrica italianna do maestro A. Ferrari com destino a esta côrte » (« Assumptos do dia », *Gazeta de Notícias*, 29 août 1876).

¹⁴¹ Bassin du Prata, qui concerne l'Argentine et l'Uruguay.

¹⁴² Voir *Gazeta de Notícias*, 23 août 1878 et 29 septembre 1878.

¹⁴³ Voir *Gazeta de Notícias*, 29 septembre 1878.

PRAÇA DE TOUROS

HADWIN — WILLIAMS — COTTRELLY
EMPRESA C. CIACCHI

HOJE DOMINGO 29 DE SETEMBRO HOJE
Às 4 horas da tarde

SEIS GRANDES CORRIDAS
UM GRANDE TORNEIO

com 50 cavallos; o primeiro espectáculo d'este genero,
que se dá n'esta côrte, montado com grande luxo, com vestuarios e
accessorios feitos expressamente. repre-
sentando as festas dadas para celebrar a entrada triumphal de

D. AFFONSO HENRIQUES
EM LISBOA
TRES GRANDES INTERMEDIOS

PREÇOS

Camarotes com seis entradas.....	125000
Varandas.....	25000
Archibancadas (geral).....	18000

ÀS 4 HORAS EM PONTO

Figure 1 - Annonce d'un spectacle equestre à Rio de Janeiro en 1878.

Ciacchi entreprend également la tournée de Sarah Bernhardt en 1886, ainsi que les voyages de divers artistes étrangers comme Jane Hading, les Italiens Ernesto Rossi, Adelaide Tessero, *Companhia de Opéra Comica Italiana* (1881), *Companhia Dramatica Italiana*, de Eleonora Duse (1885) et encore celle de la française Mlle Judic (*Companhia Francesa de Opera Cômica*) en 1886 et de Coquelin Ainé en 1887. Loin de se consacrer à la promotion d'un seul genre, Ciacchi se lance dans toutes sortes de spectacles. Espèce de « Barnum de l'Amérique du Sud », selon les termes du journal *O Paiz* du 23 mai 1886¹⁴⁴, il transite entre le cirque, l'opérette, l'opéra et le drame. Selon le périodique *Gazeta de Notícias*, il s'établit à Rio de Janeiro dans les années 1880 après avoir créé sa propre troupe, dans laquelle étaient engagés des artistes argentins et uruguayens:

¹⁴⁴ Voir « Diversoes », *O Paiz*, 23 mai 1886.

L'imprésario Ciacchi, en regardant la propension de notre public aux divertissements équestres et gymnastiques, est parti hier pour le Rio da Prata, avec l'intention de signer des contrats avec de nouveaux artistes et de préparer les choses de façon à avoir une compagnie permanente dans cette Cour¹⁴⁵

Le présentant comme un imprésario intelligent, les journaux mentionnent également ses allées en Europe, notamment en Italie, en 1883 et 1884 à la recherche d'artistes qu'il désirait produire en Amérique du Sud. Les périodiques notifient également plusieurs tournées dans les villes de Buenos Aires, Montevideo et Valparaiso, ce qui suggère l'existence d'un circuit théâtral dans la région : « Nous avons reçu hier un télégramme de Valparaiso disant que la compagnie s'est produite avec D.Juanita, pièce qui a été reçue avec un fort enthousiasme¹⁴⁶ ».

Nous pouvons aisément imaginer que ces imprésarios bénéficiaient de la présence d'une communauté italienne à Rio de Janeiro, créée grâce au fort processus migratoire qui a eu lieu pendant la période. Une lettre publiée dans *Gazeta de Notícias* du 23 juillet 1881 laisse entrevoir les relations entre Ciacchi et les sociétés italiennes existantes dans la capitale. Lors de la tournée de l'actrice Adelaide Tessero,¹⁴⁷ les sociétés *Beneficencia* et *Principe de Napoles* auraient manifesté dans les rues de Rio, en réclamant une soirée en leur bénéfice. Ciacchi publie alors dans le journal une réponse destinée à toute la communauté italienne de la capitale :

Il m'incombe de certifier que, en tant qu'imprésario de la compagnie italienne, je n'ai accordé, jusqu'à présent, aucun bénéfice à des sociétés italiennes; j'en ai promis un seul à la Sociedade Italiana de Beneficiencia, à laquelle je suis prêt à donner, et je le ferai. [...] En tant qu'imprésario de la Companhia Guillaume, j'ai accordé un bénéfice à la Société de Beneficiencia Italiana. Personne ne s'y a opposé, et j'ai fait mon devoir ; même parce que ce n'est pas la première fois que je fais des bénéfices semblables. [...] En ce qui concerne mes compatriotes, je crois qu'ils feraient mieux de sacrifier les questions personnelles. Donnez-vous les mains ; unissez-vous ; et coopérez un peu plus, en

¹⁴⁵ « O imprésario Ciacchi, vendo a propensão do nosso publico para os divertimentos equestres e gymnasticos, seguiu hontem para o Rio da Prata, com o intento de contractar novos artistas e preparar as cousas de um modo que tenha uma companhia permanente n'esta côrte » (« Theatros e... », *Gazeta de Notícias*, 22 novembre 1878).

¹⁴⁶ (« Recebeu-se de Valparaiso um telegrama de Ciacchi, dizendo que a companhia estreou ali com a D. Juanita, sendo recebida com grande entusiasmo ») « Theatros e... », *Gazeta de Notícias* 13 février 1884.

¹⁴⁷ Adelaide Tessero est née à Firenze en 1842, nièce de la célèbre Adelaide Ristori, elle remporte un grand succès en Italie dans les années 1870 et 1890.

vous mettant en accord, pour la prospérité et la décence de la colonie italienne dans la capitale du Brésil¹⁴⁸.

Certainement, le grand contingent d'immigrés italiens au Brésil créait un public potentiel pour le répertoire italien, ce qui pouvait attirer davantage l'intérêt de ces entrepreneurs. Mais le goût pour le théâtre italien allait, bien entendu, au-delà de la communauté d'immigrés. En effet, le succès du théâtre lyrique, dont l'Italie était l'un des grands producteurs, se répandait parmi les élites locales, plutôt assidues dans les salles les plus luxueuses, dédiées à l'opéra. D'autre part, dans le domaine du théâtre dramatique, les troupes italiennes faisaient énormément appel au répertoire français, (lequel inspirait aussi des nombreux opéras italiens). De même, certains imprésarios italiens, tel que le déjà cité Ciacchi, entreprennent des tournées d'importants artistes français. Cet aspect est fondamental pour cette thèse. Nous allons voir dans les chapitres consacrés aux tournées de Sarah Bernhardt proprement dites dans quelle mesure la présence des vedettes italiennes au Brésil est déterminante aussi pour le choix du répertoire de notre actrice.

1.3.1. La culture comme un champ de bataille : la présence étrangère et l'art dramatique national

En même temps que Rio de Janeiro se développe, son panorama culturel se transforme. Tout en suivant la tendance d'autres villes occidentales, la capitale brésilienne assiste à la mise en valeur de son espace urbain et à la naissance d'une culture plus citadine, où les loisirs et le mode de vie mondain sont fondamentaux. Par conséquent, le théâtre pratiqué dans la ville se renouvelle non seulement par l'augmentation des théâtres et des représentations, mais aussi par le type de répertoire joué. À cet égard, la présence étrangère est cruciale. Dans un moment où les spectacles

¹⁴⁸ « Cumpre-me o dever de certificar que, como impregario da companhia italiana, nao concedi, até este momento, beneficio algum a sociedades italianas ; somente prometi um à Sociedade Italiana de Beneficencia, o qual estou pronto a dar e darei. [...] Como empregario da Companhia Guillaume, concedi um beneficio à Sociedade de Beneficencia Italiana. Ninguém fez o menor obstaculo, e eu fiz o meu dever ; mesmo porque nao é a primeira vez que faço beneficios semelhantes aos meus patricios. [...] Com referência aos meus compatriotas, creio que fariam muito melhor se sacrificassem questoes pessoas. Deem-se as maos ; unam-se ; e cooperem um pouco mais, e de accordo, para a prosperidade e o decoro da colônia italiana na capital do Brazil » (Cesar Ciacchi, « O empregario Ciacchi », *Gazeta de Noticias*, 23 juillet 1881).

se présentent aussi dans les terres tropicales comme une affaire rentable, se multiplie le nombre d'étrangers intéressés à y faire fortune. L'augmentation du nombre de tournées internationales étant alors une conséquence de la naissance d'une petite industrie du spectacle, créée surtout par le théâtre léger.

Si les spectacles de divertissement (comédies, revues et curiosités) suscitent l'intérêt du grand public, parallèlement, d'autres genres se développent dans la capitale en assurant des grosses sommes financières à certains imprésarios et artistes. En ce qui concerne le théâtre lyrique, le genre de l'opéra attire les membres de l'élite locale, qui peut payer des billets assez chers pour assister aux spectacles des cantatrices où maestros italiens. En ce sens, les tournées des grandes vedettes internationales, comme Sarah Bernhardt, Adelaide Ristori, Eleonora Duse ou Réjane, s'orientent vers ce public argenté. Simultanément, d'autres artistes étrangers se produisent sur les planches *fluminenses*, de passage ou installés à Rio de Janeiro, dans des spectacles équestres, de cirque, d'acrobaties ou de féeries. Ainsi, la présence étrangère à l'époque, loin de diffuser ou de mettre en valeur un seul genre dramatique, était caractérisée par une relative multiplicité de choix esthétiques.

Nous pouvons alors imaginer que les artistes venus de terres lointaines étaient perçus au Brésil de manière très distincte. Le goût de l'époque - marqué par une forte hiérarchie, qui classait comme plus nobles les genres littéraires et comme dépourvus de valeur artistique les genres plus spectaculaires et comiques - imposait que la présence étrangère soit accueillie par les critiques locaux de façon paradoxale. Elle pouvait, d'une part, fasciner, tantôt par son lien avec un art considéré comme modèle pour les artistes locaux, tantôt par la « modernité » que certains spectacles apportaient. En revanche, une partie de la présence étrangère était fort critiquée, accusée d'étouffer la production dramatique nationale et, à sa place, de promouvoir un théâtre purement divertissant et sans valeur artistique.

Ce débat, qui anime plusieurs intellectuels brésiliens à cette période, est essentiel car il nous renseigne sur la mentalité de l'époque. En effet, il peut souslever plusieurs discussions, aussi bien sur le plan artistique que sur le plan social, liées au mode d'organisation de l'activité théâtrale et à la mondialisation culturelle au XIX^e siècle. Ainsi, pour comprendre comment Sarah Bernhardt a été perçue lors de ses

tournées, il devient impératif d'évoquer cet aspect. Dans son étude sur le théâtre musical de la fin du XIXe siècle à Rio de Janeiro, Fernando Mencarelli insiste sur la forte diversité de ce qu'il appelle l'industrie théâtrale de cette période. Il observe non seulement la composition mixte du public et du personnel engagé dans les productions artistiques, mais également la diversité de voix et de styles à l'intérieur des spectacles joués :

Les frontières culturelles et sociales se dissipaient aussi sur la scène, dans un jeu d'affirmations et confrontations de valeurs, dans lequel personnages, dramaturgies, mises en scène et jeux d'acteur se croisaient dans la production de nouveaux sens, dans une opération propre à cette scène ouverte et polysémique des formes de théâtre musical. Les imprésarios ont créé leurs compagnies avec une main d'œuvre internationale que se déplaçait et avec des artistes locaux que faisaient du théâtre afin de survivre et de se professionnaliser. [...] Intellectuels comme dramaturges, ambitieux imprésarios comme dirigeants, talentueux comiques populaires et divettes internationales dans les compagnies, chefs d'orchestre et compositeurs d'opéras et *jongos*¹⁴⁹ dans les partitions et orchestres, et un public à la hauteur d'une aussi grande diversité ont fait du théâtre musical du XIXe l'un des plus fertiles champs d'expression de la complexité sociale brésilienne de la deuxième moitié du XIXe siècle¹⁵⁰.

La polysémie de la scène, évoquée par l'auteur, était ainsi justement due à l'énorme diversité qui caractérisait la composition des troupes. Sur les mêmes planches, il était possible de voir des interprètes d'origines et de milieux sociaux différents, et d'assister à des jeux d'acteur qui indiquaient des filiations esthétiques distinctes. En suscitant chez le public de nombreuses visions et interprétations des scènes représentées, cette diversité empêchait, selon l'auteur, que les spectacles soient figés en une seule lecture. La dramaturgie de ce théâtre léger offrait alors une place à des nombreux personnages-types, tout en essayant ainsi de rendre compte de la diversité de la population de Rio de Janeiro à l'époque. Enfin, à l'image de la société *fluminense*, la

¹⁴⁹ Style musical né au Brésil, très en vogue pendant au XIXe siècle finissant.

¹⁵⁰ Fernando Mencarelli, « *Artistas...* », *op.cit.*, p.258. « As fronteiras culturais e sociais também se volatilizavam no palco, num jogo de afirmações e confrontos de valores, em que personagens, dramaturgias, encenações e interpretações se cruzavam na produção de novos sentidos, numa operação própria a essa cena aberta e polissêmica das formas de teatro musical. Os empresários criaram suas companhias com uma mão de obra internacional que se deslocava e com artistas locais que faziam uso do teatro como forma de sobrevivência e profissionalização. [...] Acadêmicos na dramaturgia, ambiciosos empresários no comando, talentosos comicos populares e *divettes* internacionais no elenco, maestros e compositores de óperas e *jongos* nas partituras e orquestras, e um publico à altura de tamanha diversidade fez do teatro musical do século XIX ser um dos mais férteis campos de expressão da complexidade social brasileira da segunda metade do século XIX. »

diversité s'installait au coeur de la production artistique elle-même, et faisait émerger de la scène une pluralité de voix. Sur une même pièce se confrontaient des discours parfois opposés, sans que l'auteur puisse imposer un point de vue unilatéral au spectateur.

La perspective de Mencarelli¹⁵¹ nous semble très pertinente non seulement pour ce qui concerne les spectacles du théâtre musical à Rio, mais également pour la totalité de l'activité théâtrale pendant cette période. En effet, la forte « complexité sociale » qui caractérise la ville apparaît au théâtre sous forme d'un éclectisme dans le répertoire joué, ou encore chez le personnel engagé dans les spectacles. Cette diversification du paysage théâtral qui a eu lieu à partir des dernières décennies du XIXe siècle est d'ailleurs constatée par d'autres auteurs, comme Alessandra Vannucci, qui mentionne, à cet égard, « l'exubérance de la vie théâtrale de Rio de Janeiro » pendant cette période où le public *fluminense* a pu enfin voir de près « tout ce qui avait de mieux dans le théâtre européen »¹⁵². L'auteure remarque, en revanche, que cette présence étrangère, laquelle apporte à Rio un dynamisme sans précédent, est perçue de manière ambiguë par son élite lettrée : « L'énorme succès de ce répertoire diversifié était vu par l'élite intellectuelle comme un symptôme de décadence du théâtre au Brésil, en entraînant la disparition des genres sérieux¹⁵³ ».

En effet, la critique contre la présence étrangère était fondée principalement sur le fait que la dramaturgie locale consacrée à des genres dits sérieux, tels que le drame ou la comédie réaliste, n'arrivait pas, contrairement au théâtre musical, à fidéliser un public. D'autre part, il restait difficile aux compagnies locales de rivaliser avec les grandes vedettes internationales lorsqu'elles visitaient le pays en tournées. Ainsi, lorsque les artistes européens débarquaient à Rio de Janeiro, les troupes brésiliennes qui avaient leur propre théâtre étaient obligées de partir en province, en quête de nouveaux marchés.

¹⁵¹ Voir également Fernando Antônio Mencarelli, *A Cena Aberta : a interpretação de O Bilontra no teatro de revista de Arthur Azevedo*. Campinas, Departamento de Historia da Unicamp, Dissertação de Mestrado em Historia, 1996.

¹⁵² Alessandra Vannucci, « Artistas Dramaticos Estrangeiros no Brasil » In João Roberto Faria, « *Historia...* », *op. cit.*, p.296.

¹⁵³ *Ibidem*. « O enorme sucesso desse repertorio diversificado era visto pela elite intelectual como sintoma da decadência do teatro no Brasil, implicando no desaparecimento dos chamados gêneros 'sérios' ».

D'un côté, la réaction à l'internationalisation théâtrale semble incorporer la hiérarchie de goût présente également en France, souvenir d'une époque, mentionnée plus haut, où les théâtres étaient divisés entre officiels et secondaires. Au long du XIXe siècle, au Brésil également, les genres consacrés au divertissement et à la spectacularité sont considérés comme mineurs, malgré toute leur popularité. En revanche, les productions soucieuses des valeurs littéraires et/ou morales gardent leur place prestigieuse, en étant vues comme majeures. D'autre part, le refus de l'étranger manifeste un ton nationaliste dans la mesure où l'on attribue à « l'invasion étrangère » la stagnation de la production dramatique locale.

Ces deux aspects apparaissent très clairement dans un texte publié dans le périodique *A Notícia* du 11 avril 1895 par Arthur Azevedo, l'un des plus importants journalistes et auteurs de théâtre de la période. Le sujet de son article était un projet de loi qui envisageait de taxer les artistes étrangers. La somme récoltée par cette sorte d'impôt devant être destinée à la construction du Théâtre Municipal à Rio de Janeiro¹⁵⁴. Arthur Azevedo défendait le projet, en soulignant, cependant, qu'il ne trouvait pas juste que la loi soit imposée également à tous les visiteurs :

[...] il ne me semble pas juste d'imposer la même taxe à l'imprésario que nous apporte *L'Africaine* ou un *Tannhäuser* et celui qui nous amène un Frank Brown ou Rosita de la Plata¹⁵⁵. Que l'on prélève des impôts sur les jongleries ou sur les *trololos*¹⁵⁶ des opérettes, aux drames lourds mal joués par certaines compagnies portugaises, organisées spécialement afin d'exploiter le Brésil, soit ; mais obliger les imprésarios d'opéra à nous donner ce que nous devrions leur rendre, je ne suis pas d'accord.

Il est gênant de voir concernées par cet impôt des représentations des grands artistes tels que Sarah Bernhardt, Eleonora Duse, Coquelin, Novelli etc., qui peuvent d'un moment à l'autre apparaître ici, et avec lesquels les disciples du cours de la municipalité auront appris davantage qu'avec leurs maîtres¹⁵⁷.

¹⁵⁴ La construction de théâtre, dans laquelle s'est fort engagé Arthur Azevedo, a été conclue seulement en 1908.

¹⁵⁵ Frank Brown était un clown anglo-argentin, et Rosita, née à Buenos Aires, se produit dans des spectacles équestres. Les deux avaient fait des tournées au Brésil pendant les dernières décennies du XIXe siècle.

¹⁵⁶ Acte de circonlocution de/avec la voix.

¹⁵⁷ Artur Azevedo, « O Theatro », *A Notícia*, 11/04/1895 « [...] não me parece justo agravar com a mesma finta o empresario que nos traz a *Africana* ou o *Tannhäuser* e o que nos traz o Frank Brown ou a

Pour Arthur Azevedo, deux classes d'imprésarios se distinguent : d'un côté, ceux qui organisent au Brésil les tournées d'artistes d'opéra, drames ou comédies dont la valeur littéraire était reconnue en Europe, d'un autre côté, les agents d'artistes de cirque, opérettes, ou mélodrames larmoyants. Les arguments de l'auteur laissent enfin apparaître l'idée que Rio de Janeiro était visitée par deux sortes d'artistes étrangers : l'une bénéfique, même souhaitée, et l'autre détestable. Quoique tous ces interprètes soient venus au Brésil dans le même intérêt, celui de faire de grosses recettes, pour Arthur Azevedo, seuls les artistes des genres « divertissants » méritaient le qualificatif « d'exploiteurs », ou « profiteurs » des spectateurs brésiliens. La question était que, selon lui, les spectacles de ces genres étaient conçus sans aucune préoccupation artistique, contrairement à ceux joués par les célébrités européennes du grand théâtre de répertoire. Il y aurait, pour ainsi dire, un art venu de l'étranger qui devait inspirer et même servir de modèle aux disciples locaux, et un autre qui méritait, au contraire, d'être banni, puisque nocif pour le théâtre national.

D'autres intellectuels suivent la logique d'Azevedo. Il n'est pas rare de voir employé dans les textes de l'époque le terme « d'invasion étrangère » pour évoquer la vague d'opérettes, de spectacles de féerie, ou de curiosités. La méfiance à l'égard de ces types de spectacles se justifiait, entre autres, par un esprit nationaliste très marquant pendant cette période. En réalité, il y avait le sentiment chez l'élite intellectuelle que le théâtre national, après une période d'ébullition¹⁵⁸, se retrouvait en pleine décadence à cause de l'invasion étrangère par des genres de spectacle commerciaux. Il est intéressant

Rosita de la Plata. Que se lancem impostos às peloticas, ao trololó das operetas, aos dramalhões mal representados por certas companhias portuguesas, especialmente organizadas para explorar o Brasil, vá; mas obrigar os emprezarios de ópera a dar-nos o que nós lhes deveríamos dar, com essa é que não concordo.

Peza-me também ver compreendidas nesse imposto as representações que aqui derem grandes artistas como Sarah Bernhardt, Eleonora Duse, Coquelin, Novelli, etc., que de um momento para outro podem apparecer por ahi, e com os quaes os discipulos das aulas da municipalidade aprenderão sem dúvida mais que com os seus mestres ».

¹⁵⁸ Cette période est associée à l'apparition du Théâtre Ginásio au milieu du XIXe siècle. Dans cette salle ont été joués des comédies réalistes et des drames d'auteurs nationaux avec un relatif succès. Le triomphe du Ginásio a été donc considéré comme décisif pour le fleurissement de la dramaturgie nationale, tantôt par les intellectuels de l'époque, tantôt par plusieurs études faites à posteriori. Néanmoins, aujourd'hui certains auteurs remarquent que le succès du Ginásio a été souvent surestimé dans le but de forger l'idée de naissance de l'art dramatique brésilien. Voir à cet égard le travail approfondi de Silvia Cristina Martins de Souza, *As noites no Ginásio : teatro e tensoes culturais na corte (1832-1868)*, Campinas, SP, Editora da Unicamp, CECULT, 2002.

de noter que cette idée de crise présente dans les mentalités brésiliennes de l'époque, se retrouve également en France, où l'essor du théâtre commercial était condamné par plusieurs intellectuels¹⁵⁹.

Les sentiments de fascination et de refus vis à vis du théâtre étranger sont donc très liés à la montée de l'esprit nationaliste. Paradoxalement, les artistes internationaux visitent le pays à un moment où l'élite intellectuelle souhaite construire l'art dramatique brésilien. Dans ce sens, comme l'observe Vanessa Monteiro, la déclaration de la République en 1889 accentue les discours de construction du pays sur des nouvelles valeurs, tant sur le plan politique que culturel : « Le désir de construire un nouvel ordre dominait la pensée des journalistes et des intellectuels républicains, qui démontraient de plus en plus une réaction négative à tout ce qui renvoyait à l'Empire¹⁶⁰ ».

Ainsi, l'auteure remarque que ce refus du passé prépare également la volonté d'affirmer une identité nationale à travers des pratiques culturelles comme les Beaux-arts, la littérature et le théâtre, ceux-ci étant considérés comme indispensables à la formation du peuple et au progrès de la nouvelle nation. Il s'agit alors d'une volonté de *civiliser* le pays, en s'inspirant des sociétés considérées comme des symboles du progrès, à l'exemple de l'Angleterre et de la France. Ce projet, qui concerne des questions locales, est, d'autre part, en total lien avec la sphère globale. Car, il s'agit également de construire et d'affirmer l'image du Brésil devant une certaine communauté internationale. Pour l'élite brésilienne, il est alors indispensable de présenter le nouveau pays comme une nation à la hauteur des sociétés occidentales *civilisées*.

¹⁵⁹ Nous l'avons vu précédemment à travers l'exemple des critiques adressées aux agences dramatiques à Paris. Le rôle de ces agences est, par exemple, évoquée par Auguste Germain dans un ouvrage déjà mentionnée, avec grande méfiance : « Notre seul dessein est celui-ci : Éclairer le public et les artistes (ceux qui n'ont pas encore passé par les agences, mais qui peuvent y passer), sur les agissements de correspondants déloyaux, dévoiler des 'dessous' du théâtre encore peu connus et arriver, par une suite de déductions logiques, à montrer que si le théâtre subit une crise, s'il est menacé dans son existence, en province et même à Paris, les agences dramatiques entrent pour une grosse part dans ce résultat. » (Auguste Germain, « *Les agences...* », *op. cit.*, p.2).

¹⁶⁰ Vanessa Cristina Monteiro, *Retemperando o drama : convenção e inovação segundo a crítica teatral dos anos 1890*, Thèse de doctorat sous la direction de Orna Levin, Campinas, SP : [s.n.], 2010, p.12 « O anseio de se construir uma nova ordem dominava o pensamento dos jornalistas e intelectuais republicanos, que demonstravam cada vez mais uma reação negativa a tudo aquilo que remetia ao Império ».

Dans ce contexte, les intellectuels semblent dessiner une sorte de « projet de théâtre national¹⁶¹ ». Le théâtre étant considéré comme une pratique indispensable aux sociétés dites développées, l'élite intellectuelle rêve aussi bien à la construction des salles de spectacles luxueuses¹⁶², qu'au bourgeonnement d'une dramaturgie nationale à travers le « grand répertoire » (c'est à dire les genres envisagés comme « nobles » selon la hiérarchie du goût, que nous avons plusieurs fois mentionnée). Certains lettrés ou critiques soutiennent aussi l'importance de la création d'un conservatoire dramatique, qui aurait la mission d'élever les artistes locaux¹⁶³.

Cependant, les plans de l'élite intellectuelle pour le théâtre national allaient au-delà de ces initiatives ponctuelles. Il s'agissait, en effet, d'un désir de bâtir l'art dramatique du pays, d'une manière générale, sur les fondements les plus élevés du grand théâtre de répertoire pratiqué en Europe, notamment en France. Ce qui explique l'accueil enthousiaste de la part de la critique pour certains artistes étrangers et, d'autre part, le refus de ce qu'ils appelaient l'invasion étrangère. Ce débat entraînait enfin une véritable bataille culturelle dont l'enjeu était la construction de l'identité nationale et de l'image du Brésil que l'on souhaitait donner à voir dans le scénario international. Il est donc important de comprendre ce conflit lorsque qu'on se penche sur la présence étrangère et la naissance du théâtre professionnel au Brésil à la fin du XIXe siècle ; ou

¹⁶¹ *Ibid.*, p.9.

¹⁶² Le Théâtre Municipal de Rio de Janeiro, inauguré en 1909, sous le gouvernement du président Nilo Peçanha, a symbolisé le désir de construction d'un art dramatique national à la hauteur des grandes villes européennes, son architecture étant inspirée de l'Opéra Garnier, de Paris. Mais d'autres exemples illustrent la question comme le Théâtre Amazonas, bâti à Manaus, dans la forêt amazonienne en 1896, ou encore le Théâtre Municipal de São Paulo, inauguré en 1911.

¹⁶³ Une partie de ce projet a été réussie : le Théâtre Municipal de Rio de Janeiro est enfin construit en 1908 et l'École d'Art dramatique a pu fonctionner à partir de 1910. Elle appartenait au Théâtre Municipal de Rio de Janeiro et était donc subventionnée par la préfecture. Sorte de conservatoire dramatique, l'école proposait à ses élèves des cours de « Prosodie », « Étude des passions », « Esthétique et Histoire du Théâtre » et « Arts de la scène ». D'après un document auquel nous avons eu accès, il semblerait que le bon fonctionnement de l'école n'a pas été assuré par la direction du Théâtre Municipal. Dans une lettre adressée au préfet municipal, Coelho Neto, responsable de l'École, se plaint de la nonchalance du directeur du Théâtre, Mr. Guilherme da Rosa, qui n'était pas pressé de nommer un nouveau professeur pour le cours d'Arts de la Scène. Les classes ont été plusieurs fois interrompues pendant cette année, faute de professeur. Il est intéressant de noter la manière avec lequel Coelho Neto recourt à l'aide du préfet. Il argumente, par exemple, avec un ton nationaliste, sur la nécessité de faire renaître le théâtre brésilien : « Pour finir je fais confiance à votre patriotisme et énergie. Je suis certain que vous défendrez l'Ecole, si bien née et qui nous apparaît, non avec de l'espoir mais avec la certitude de la renaissance du Théâtre Brésilien » « Terminando confio no patriotismo e na energia de V. Ex. certo de que defenderá a Escola, tao bem nascida, que nos acena, nao com a esperança mas com a certeza do proximo renascimento do Theatro Brasileiro » (Voir Annexes).

encore, quand on analyse la dramaturgie brésilienne produite jusqu'aux années 1930, voire même jusqu'à l'apparition du théâtre moderne au Brésil un peu plus tard¹⁶⁴.

Nous l'avons déjà évoqué, cette bataille symbolique, qui concerne à la fois des questions liées à la dimension locale et à la sphère globale, est d'autant plus complexe qu'elle révèle les différents aspects de la mentalité et des coutumes de l'époque. En effet, il conviendra d'examiner ces éléments de plus près à partir de l'exemple des tournées de Sarah Bernhardt. Nous allons, par exemple, voir que même une actrice dont la renommée est liée au grand théâtre de répertoire français a pu susciter une réaction de rejet d'une partie des critiques locaux. Ainsi, la réflexion sur l'accueil de l'actrice au Brésil renvoie forcément à cette bataille culturelle, que nous avons tenté de présenter dans ce premier chapitre.

CONCLUSION

Nous avons proposé d'élarguer, de manière générale, le contexte historique dans lequel s'insèrent les trois tournées de Sarah Bernhardt au Brésil. À l'aide de plusieurs études sur la mondialisation, nous avons pu observer que le XIXe siècle est un moment particulier, d'intense circulation culturelle. La montée du capitalisme mobilise, en effet, les divers coins de la planète et favorise les transactions commerciales ainsi que la distribution de l'information. Ainsi, la période est marquée par l'essor de l'imprimé et plus particulièrement de la presse. Cette dernière ayant eu un rôle fondamental pour ce qui concerne la nouvelle appréhension du temps et de l'espace. Nous avons, en effet, essayé d'interroger le rôle de ces nouvelles pratiques culturelles dans la conception d'un espace global, où des hommes et femmes appartenant à des États-Nations différents doivent s'inventer.

Il était question dans ce chapitre de suggérer l'importance que le théâtre a pu avoir dans ce sens. Ainsi, nous avons voulu montrer la portée de cette pratique

¹⁶⁴ Voir à cet égard Claudia Braga, *Em busca da brasilidade : teatro brasileiro na primeira república*. São Paulo, Perspectiva. Belo Horizonte, MG : FAPEMIG. Brasília, DF, CNPq, 2013. et Tania Brandão, *Uma empresa e seus segredos : companhia Maria della Costa*, São Paulo, Perspectiva. Rio de Janeiro, Petrobrás, 2009.

culturelle pendant le XIXe siècle. Nous avons vu que le processus d'urbanisation et la montée du capitalisme favorisent la naissance d'une culture urbaine où des activités des loisirs acquièrent une grande importance, l'amplification de la sphère publique, la pratique de la lecture, l'apparition de la presse dans le quotidien des citoyens et, bien sûr, la sortie au théâtre vont dans ce sens. Pour ce qui concerne ce dernier point, nous avons essayé de montrer que c'est l'ensemble des formes spectaculaires qui se popularisent pendant la période.

De plus, il s'agissait, dans ce chapitre, de comprendre les principaux changements qui ont contribué à un nouveau mode de production artistique et de conception même de l'art. Si, tout d'abord, le mode de vie dans les centres urbains attribue au théâtre une place fondamentale pour ce qui concerne l'exercice de la citoyenneté, plus tard la popularisation des spectacles s'articule lorsqu'une culture de masse se développe. Dans ce sens, c'est toute l'activité théâtrale qui se modifie par l'adoption des principes commerciaux. Au XIXe siècle les spectacles deviennent une source d'argent qui concerne toute une industrie composée d'agents, acteurs, directeurs, régisseurs, couturières, claqueurs, ouvreuses, danseuses, auteurs etc.

Christopher Balme emploie le terme « *commodification* » pour parler des transformations vécues par le théâtre au XIXe siècle. Le mot, qui vient du terme anglais « *commodity* », suggère donc un processus de commercialisation de l'art théâtral dans tous ces aspects – les textes, les costumes, les décors, les traductions ainsi que l'image de l'acteur, voire même celle de l'auteur et de l'imprésario – deviennent des « biens » potentiellement consommables par le public¹⁶⁵.

En étudiant les contextes français et brésiliens, nous avons pu noter plusieurs aspects en commun en ce qui concerne la naissance d'une industrie théâtrale. Même s'il est impossible de comparer les niveaux d'industrialisation et d'urbanisation dans des

¹⁶⁵ « The term “theatrical goods” encompasses any aspect of a production that might enter economic circulation: texts, production concepts, songs, dance routines, costumes, and of course, the performers themselves. It is important to stress that theatrical goods be understood as a wider concept than just the run of the play, although this is invariably the beginning of the commodification process. » (Christopher Balme, « Selling the Bird: RicHárd Walton Tully's The Bird of Paradise and the Dynamics of Theatrical Commodification » in *Theatre Journal*, Volume 57, Number 1, March 2005, pp. 1-20, The Johns Hopkins University Press, p.4).

viles comme Rio de Janeiro et Paris au XIXe siècle, il est évident que l'avènement d'une culture urbaine modifie dans ces deux espaces le mode de production théâtrale. Les deux villes assistent, à des degrés différents, au même phénomène de commercialisation, ou *commodification*, des arts de la scène. Par ailleurs, l'apparition d'un public urbain prêt à consommer des pièces de théâtres et des spectacles similaires dans différentes villes rend possible la circulation théâtrale. A travers un réseau qui concerne des traductions/adaptations de textes, la propagation d'échos et critiques théâtrales par la presse, ainsi que les voyages d'artistes en tournées, le théâtre se diffuse d'un pays à l'autre, tout en rassemblant des spectateurs d'origines diverses autour d'un même vocabulaire culturel.

Il convient alors d'analyser de plus près l'impact de cette diffusion du théâtre à l'échelle transnationale, en essayant de comprendre dans quelle mesure l'internationalisation des textes, des artistes et du public intervient sur les réalités locales. Nous avons, dans ce sens, tenté de montrer l'implication de la mondialisation dans la formation même de l'industrie du spectacle dans les grandes villes et capitales. Côté français, nous avons essayé d'indiquer que les tournées à l'étranger et la diffusion des pièces hors de France deviennent une réalité structurante de la société du spectacle parisienne. Côté brésilien, c'est la naissance d'une petite industrie du spectacle à Rio de Janeiro proprement dite qui est conditionnée par la présence étrangère. Ainsi, il était important d'interroger le paradoxal accueil brésilien réservé au théâtre étranger pendant le XIXe siècle.

Cible de fascination et de refus, la présence d'artistes, textes et spectacles étrangers pèse énormément sur la scène locale. La tournée d'une grande vedette concurrence parfois de manière violente les compagnies locales, qui se voient obligées de partir en tournée en province. C'est, d'autre part, aussi à la présence étrangère qu'on attribue le dynamisme de la scène théâtrale au tournant du siècle. Ainsi, même les genres considérés comme inférieurs ont, selon certains critiques, le mérite d'amener à Rio de Janeiro un peu de l'esprit parisien et les nouveautés en vogue en Europe. En revanche, la diffusion du théâtre étranger est aussi accusée d'étouffer l'épanouissement de la dramaturgie nationale. Dans ce sens, la forte hiérarchie du goût, présente aussi en France, sépare la présence étrangère entre édifiante et nuisible. Le théâtre de répertoire

est, en général, vu comme un modèle pour les artistes brésiliens, tandis que les genres spectaculaires se voient reprochés d'être « mercenaires » et dépourvus de valeur artistique.

Au nationalisme, qui justifie le mode de penser des intellectuels, s'ajoute aussi un esprit critique de la commercialisation du théâtre. En effet, ce processus est perçu tant en France qu'au Brésil avec beaucoup de méfiance. Si à Paris la liberté d'industrie est d'une part célébrée, ses effets sont cependant souvent mal vus. C'est le cas pour les agences dramatiques, selon ce qu'on a pu observer dans la partie consacrée au métier d'imprésario. Au Brésil, on a vu, par l'exemple d'Artur Azevedo, que les lettrés condamnent également l'escroquerie de certains entrepreneurs, qui tirent uniquement des profits économiques du public sans lui donner à voir des spectacles de valeur artistique. Il est possible d'observer dans les mentalités de l'époque une sorte de polarisation entre théâtre d'art et théâtre commercial, sur laquelle s'appuieraient aussi les discours de soutien au théâtre moderne au XXe siècle¹⁶⁶.

A la fin de cette partie, nous avons beaucoup insisté sur les débats qui animent les intellectuels brésiliens sur la présence étrangère et la naissance ou décadence du théâtre national. En opposant théâtre d'art et théâtre de divertissement, théâtre littéraire et genres spectaculaires, les querelles mettent en évidence aujourd'hui les enjeux idéologiques et politiques suscités par la présence théâtrale étrangère au Brésil au XIXe siècle. Il est, en effet, impératif de réfléchir sur ces aspects tout en essayant de mesurer les significations symboliques des passages de Sarah Bernhardt au Brésil.

¹⁶⁶ Christophe Charle observe à cet égard : « En réaction, à la fin du siècle, les entreprises théâtrales se dissocient en fonction de finalités opposées. Contre les directeurs qui courent désespérément auprès les goûts du public au détriment de la recherche artistique, on voit naître une avant-garde théâtrale à l'image de l'avant-garde en peinture ou en littérature apparue peu auparavant. C'est le moment (fin des années 1880, début des années 1890) où les intellectuels déplorent que le théâtre commercial s'éloigne de plus en plus de l'idéal humaniste du XVIIIe siècle ou du programme romantique. Ils rêvent d'un nouveau théâtre « pur » : d'un « théâtre libre » (Antoine), d'un « théâtre d'art » (Paul Fort, Lugné-Poe) ou d'un « théâtre du peuple » (Romain Rolland, Maurice Pottecher). Toutes ces formules viennent combler la distance sociale qui s'est creusée entre le vrai théâtre à ambitions culturelles et éducatives ou patriotiques, le théâtre commercial et les autres spectacles concurrents, beaucoup plus vulgaires, comme le sont les produits littéraires industriels par rapport à la « vraie » littérature » (Christophe Charle, « Le théâtre en France dans la seconde moitié du XIXe siècle » in *Sur scène en 1900. Portraits d'acteur*, Paris, Somogy éditions d'art. Évreux, Musée d'Évreux, Ancien-Évêché, 2003, p.25). Voir également Jean-Claude Yon, *Une histoire du théâtre à Paris : de la Révolution à la Grande Guerre*, Paris, Flammarion, 2012, p.134-141.

Enfin, à partir du panorama brossé dans ce chapitre nous avons cherché à tracer des pistes de réflexion que nous souhaitons mener dans les prochains chapitres. Il convient, par exemple, d'analyser de plus près la question de l'accueil du théâtre étranger à travers l'exemple de Sarah Bernhardt. Nous avons, tout d'abord, considéré que le rapprochement de l'actrice au grand répertoire français classique et contemporain contribuait à la perception de Sarah comme un modèle pour les artistes brésiliens. Grande dame du théâtre français, elle serait dans doute une *influence étrangère souhaitable*, au regard des intellectuels de la période. Néanmoins, l'affirmation doit être mieux clarifiée. Avant tout, il est, du moins, intéressant d'observer la manière dont la vedette construit son image en lien avec le grand théâtre de répertoire, tout en adoptant dans ses tournées des stratégies de commercialisation de son image. Cet aspect permet de rendre compte de la complexité du travail de l'artiste. Puis, il permet de questionner la polarisation entre théâtre de valeur artistique et théâtre commercial en vogue pendant la période.

Les voyages de Sarah Bernhardt au Brésil suscitent un ensemble de questions importantes dans le contexte de construction du théâtre national brésilien à l'égard de la présence étrangère. Bien que la Française soit connue, et une figure emblématique du théâtre français, il devient nécessaire pour cette thèse de faire un point sur sa carrière. Au-delà de la problématique suggérée par le paragraphe précédent, il convient de se demander quel type de théâtre pratique Sarah Bernhardt à Paris et quelle sorte de spectacles l'actrice diffuse pendant ses tournées. Nous nous intéresserons ainsi principalement au processus d'internationalisation de sa carrière, en essayant de comprendre dans quelle mesure les tournées deviennent une partie structurante de son travail.

CHAPITRE II : SARAH BERNHARDT, DU GRAND ART POUR LE GRAND PUBLIC

INTRODUCTION

Nous avons jusqu'à présent parlé du contexte historique dans lequel s'insèrent les voyages de Sarah Bernhardt au Brésil et nous avons souligné la pertinence de l'exemple de cette actrice pour l'étude de la présence artistique étrangère au Brésil. Il convient, cependant, de noter que « l'existence » de Sarah dans la vie théâtrale de la capitale brésilienne a été tout à fait éphémère. En effet, les Brésiliens n'ont pu entendre de près la *Voix d'or* qu'à trois occasions espacées et relativement brèves. Les deux premiers séjours de l'actrice n'ont pas duré plus de deux mois, tandis que celui de 1905, encore plus court, n'a pas dépassé une dizaine de jours. De ce fait, il convient de se demander si le cas de Sarah Bernhardt constitue un exemple vraiment significatif de la présence étrangère au Brésil, ou bien, si l'étude d'une artiste étrangère qui a construit sa carrière au Brésil, et dont la permanence dans le pays s'est poursuivie pendant une période plus large, ne serait pas plus pertinente.

Bien que les recherches relatives à ce deuxième point mériteraient que l'on s'y attache, il faut, encore une fois, rappeler la portée de l'objet de notre étude. Même si ses passages au Brésil ont été rapides et que l'actrice n'a pas réellement travaillé en collaboration avec des Brésiliens¹⁶⁷, sa renommée sur la scène internationale fait de Sarah Bernhardt un exemple majeur pour ce qui concerne la circulation culturelle au XIXe siècle. Comme nous le verrons dans le chapitre III, sa première tournée au Brésil en 1886 est attendue comme un événement important, révélateur du progrès du pays, qui serait désormais à la hauteur de recevoir la grande comédienne. Mais en quoi

¹⁶⁷ En mettant en scène des textes d'auteurs brésiliens, par exemple. (Même si l'on note des correspondances entretenues entre elle et un auteur dramatique local à propos d'un texte de ce dernier que l'actrice affirmait vouloir mettre en scène – voir chapitre 3).

consiste ce qualificatif « grande », que nous attribuons à Sarah Bernhardt ? Autrement dit, qu'est-ce qui a fait la renommée de l'actrice ?

En retraçant la carrière de l'artiste, nous tenterons de comprendre quel type de répertoire elle jouait, et comment ce dernier était envisagé par ses contemporains, tout en tenant compte des critères de jugements de valeurs. Comme nous l'avons déjà évoqué, nous pensons que la carrière de Sarah Bernhardt, liée à des mises en scène d'auteurs célèbres, l'a placée en haut de la hiérarchie théâtrale de l'époque, la comédienne ayant même reçu la Légion d'honneur de l'État français, en 1913. En même temps, une analyse de certains aspects de sa biographie révélera l'internationalisation de sa carrière. Ce processus, profondément lié à des pratiques commerciales de vente et de diffusion de son image, a été, cependant, souvent critiqué par ses contemporains. Notre hypothèse est que Sarah devient une icône du grand répertoire, tout en s'imprégnant des stratégies de commercialisation de son image et d'un mode de penser le théâtre qui envisage fortement la dimension internationale de sa carrière. Plus encore, ces aspects sont aussi déterminants tant pour le succès de l'actrice pendant la période en question, que pour sa renommée après sa mort en 1923.

Pour tenter de mettre cela en évidence, nous aborderons la biographie de l'artiste sous deux angles principaux. Tout d'abord, ses débuts : origines sociales, formation artistique ainsi que les théâtres qui l'ont accueillie au départ. À l'aide des nombreuses biographies déjà écrites sur l'actrice, ainsi que de ses propres mémoires, certes sujettes à caution, nous nous demanderons comment Sarah Bernhardt devient une figure emblématique du monde théâtral parisien. À cet égard, nous partirons de l'observation de Charle (2008), au sujet du métier de comédienne au XIX^e siècle : « Non seulement, par définition, on ne naît pas une 'étoile', mais on le devient au terme d'une série de luttes et après le franchissement d'étapes plus ou moins nombreuses et critiques¹⁶⁸ ».

Il semble évident que notre artiste ne soit devenue la *Voix d'or*, ou *La divine* qu'après avoir surmonté des obstacles, tant dans sa vie personnelle que professionnelle. Néanmoins, l'observation de Christophe Charle nous paraît justifiée dans la mesure où le seul talent ne suffit pas au succès d'une interprète. En écartant l'hypothèse d'une

¹⁶⁸ Charle, *Théâtres...*, *op.cit.*, p.103.

sorte de destin privilégié irréfutable, l'auteur considère la réussite d'une actrice comme dépendant également d'une série de facteurs sociologiques. Ainsi, ce n'est pas par hasard qu'elle se retrouve au sommet de la pyramide théâtrale, mais c'est une série de facteurs, qui vont bien au-delà du « être à la bonne place, au bon moment », qui la hisse au plus haut niveau. En effet, nous tenterons de démontrer, dans le cas de Sarah Bernhardt, que le succès d'une comédienne résulte non seulement de son origine sociale, de sa formation mais également du facteur géographique. Ces aspects lui permettront d'avoir des protecteurs influents, de jouer dans les salles fréquentées par la haute société, de s'associer à un type de répertoire considéré comme plus noble, ainsi que d'être vue par les critiques et journalistes les plus importants.

Dans un deuxième temps, il conviendra d'observer la période où l'actrice, après avoir quitté définitivement la Comédie-Française, entreprend sa carrière indépendante, en dirigeant ses propres théâtres et en réalisant de nombreuses tournées internationales. Nous essayerons d'en dégager quelques étapes dans le but de comprendre comment ses trois tournées au Brésil se placent dans le contexte général du parcours de la comédienne. A cet effet, il nous faudra considérer l'ensemble des voyages réalisés par l'actrice, en analysant ses passages au Brésil comme partie d'un itinéraire plus vaste composé de plusieurs villes du monde. De même, il sera nécessaire de prendre en compte la dynamique des théâtres dirigés par l'actrice à Paris, afin de comprendre dans quelle mesure ses tournées à l'étranger aident à construire et à soutenir son travail dans la capitale française.

II.1. Origine et débuts de Sarah Bernhardt

Née à Paris en 1844, Sarah Bernhardt est la fille aînée de la juive hollandaise Julie Bernard, qui s'était installée en France avec sa sœur, Rosine, l'année précédente. Ces deux femmes deviennent très rapidement connues dans le monde galant parisien. Déclarée modiste sur les papiers officiels, Julie Bernardt, ou Youle¹⁶⁹, figure vers les années 1850 dans les journaux parisiens, comme courtisane¹⁷⁰. En effet, avec sa sœur,

¹⁶⁹ Équivalent hollandais du prénom Julie, c'était ainsi que la mère de Sarah Bernhardt aimait qu'on l'appelle.

¹⁷⁰ Sophie-Aude Picon, *Sarah Bernhardt*, Paris, Gallimard, 2010, p.11.

elle entretient un salon fréquenté par de nombreux hommes de prestige, et où les deux cocottes présentent un numéro de duettistes, en obtenant un relatif succès. Même si, comme le notent Gold et Fizdale (1994), son nom ne rentre pas dans la légende des grandes demi-mondaines de l'époque, sa carrière fut de manière générale réussie : « En 1850, la misère des années d'apprentissage loin derrière elle, elle était devenue une cocotte de haut vol, réussite appréciable car les courtisanes avaient leurs propres lettres de noblesse¹⁷¹ ».

Effectivement, en disposant d'une rente viagère, Youle peut jouir d'un mode de vie plutôt confortable. Son salon, bien fréquenté, lui permet d'avoir des amants fortunés. Sans pouvoir vraiment s'intégrer dans le beau monde – sa profession oblige - Julie Bernard côtoie des hommes de la bonne société, tels que Camille Doucet, le banquier Lavoie, ou encore le « baron Hippolyte Larrey, chirurgien de Napoléon III¹⁷² ». Ainsi, grâce à son succès dans la vie galante, la mère de Sarah Bernhardt possède un niveau de vie qui lui permet d'assurer l'éducation de sa fille. Celle-ci est, tout d'abord, placée chez une nourrice en Bretagne et, plus tard, âgée de sept ans, logée dans une pension, où elle apprend à lire, à écrire et à compter. Ces pratiques étant répandues à l'époque parmi les familles qui en avaient les moyens.

Deux ans après, par ordre de son père, dont l'identité reste peu connue¹⁷³, la jeune Sarah est envoyée au couvent Grandchamps, où elle restera pendant six ans. À une époque où les études étaient majoritairement réservées aux hommes¹⁷⁴, la formation dispensée dans les couvents demeurait l'un des seuls chemins envisageables pour l'éducation des filles. Concernant le Grandchamps, il s'agissait d'un pensionnat situé près de Versailles dans un couvent de l'ordre des Augustines. Fondé en 1768 par la reine Marie Leszczyńska, épouse de Louis XV, il était destiné à accueillir les filles de la noblesse. Selon ses biographes, l'institution, dirigée par les sœurs de Notre-Dame de Sion

¹⁷¹ Arthur Gold et Robert Fizdale, *Sarah Bernhardt*. (Trad. Jean-François Sené). Paris, Gallimard, 1994, p.21.

¹⁷² Sophie-Aude Picon, *Sarah... , op.cit.*, p.12.

¹⁷³ « (...) ses biographes hésitent entre un officier de la marine bien né, Morel, originaire du Havre, et un étudiant en droit » (*Ibid.*, p.12).

¹⁷⁴ Voir Jean-Claude Yon, *Histoire culturelle de la France au XIXe siècle*, Paris, Armand Colin, 2010 p.98-106.

alliait un esprit aristocratique fort élevé et des principes d'éducation fort bas. [...] Le prospectus de l'école s'engageait à inculquer aux jeunes filles une foi solide et éclairée, à développer leur intelligence et leur jugement, à embellir leur esprit, à tout faire en un mot pour rendre leur compagnie agréable et leurs vertus plaisantes¹⁷⁵

Si cette formation devait, selon le désir de son père, préparer Sarah au mariage, elle finit par renforcer chez la jeune fille la vocation religieuse, qu'elle était alors persuadée d'avoir. Ainsi, à l'âge de quatorze ans, lorsqu'elle quitte le couvent, la future comédienne rêve de retourner aux Grandchamps, en tant que sœur éducatrice. Mais son destin en décidera autrement. L'ambiance religieuse contraste fortement avec sa nouvelle demeure auprès de sa mère, rue Saint-Honoré, à Paris. En effet, l'atmosphère des salons tenus par Youle semble la destiner davantage à la coquetterie qu'à la vie ascétique. Ainsi, le quotidien de la jeune fille, marqué par la présence des amants et des protecteurs de sa mère, lui présente le fonctionnement et les artifices de la vie galante : « Mère Sainte-Sophie [éducatrice aux Grandchamps] lui avait montré que l'amour de Dieu ouvrait la voie du progrès spirituel. Youle, sa propre mère, lui montrait que l'amour des hommes était la voie de la réussite mondaine »¹⁷⁶

Mais en préparant son aînée à la réussite mondaine, Julie offrait à Sarah une formation non négligeable pour les normes de son époque. Une fois qu'elle eut quitté le couvent, son éducation fut confiée à une gouvernante, Mlle de Brabender, laquelle avait été préceptrice d'une grande-duchesse à la cour impériale de Russie¹⁷⁷. De plus, Julie lui offre des leçons de piano et des cours de dessin. La jeune fille recevait donc une éducation qui la rendait digne de faire un bon mariage¹⁷⁸. Mais, en dépit du désir de sa mère, Sarah refuse à tout prix de se marier, ouvrant alors un débat lors d'un conseil familial, dans lequel il est question de l'avenir de la jeune fille.

Toutes les personnes présentes, membres de la famille et quelques assidus du salon de sa mère, savent très bien que Sarah possède un statut social fragile, pour

¹⁷⁵ Arthur Gold et Robert Fizdale, *Sarah...*, *op.cit.*, p.28.

¹⁷⁶ *Ibid.*, p.38.

¹⁷⁷ Sophie-Aude Picon, *Sarah...*, *op.cit.*, p.21.

¹⁷⁸ Ceci lui avait été, en effet, proposé. Comme l'actrice le raconte dans ses mémoires, un tel M. Bed***, débarqué de Hollande, lui propose un mariage à l'époque, avec une dot de cinq cent mille francs, avec le consentement de Julie. Sarah, cependant, refuse son prétendant, en lui expliquant ' - Mais, Monsieur, je ne vous aime pas ! ' » (Sarah Bernhardt, *Ma double vie*, Paris, Éditions Phébus, 2000 p.94).

employer la formule d'Anne Martin-Fugier¹⁷⁹. En effet, elle n'est pas complètement désemparée, mais son futur n'est pas du tout garanti. Sa mère dispose d'une rente viagère qui ne lui permet cependant pas de subvenir avec aisance aux besoins de ses trois filles pendant toute leur vie¹⁸⁰. Son père lui avait laissé une somme d'argent, mais à condition qu'elle se marie. En lui interdisant la vie religieuse, Julie ne laissait pas à son aînée d'autre choix que d'accepter d'être une fille entretenue. Mais, encore une fois, Sarah ne participe pas de bon gré aux salons de sa mère. Et lorsque les hommes qui fréquentaient la demeure des Bernhardt « commençaient à lui témoigner un « intérêt plus que paternel¹⁸¹ », la jeune fille leur adressait un air méprisant, entraînant des discussions houleuses entre Youle et Sarah, la mère étant soucieuse du futur de sa fille. Présent dans le conseil de famille, le duc de Morny¹⁸², ancien amant de la tante de Sarah, Rosine, apporte une réponse au dilemme de l'adolescente : « Savez-vous ce qu'il faut faire de cet enfant ? ... Il faut la mettre au Conservatoire¹⁸³ ».

L'illustre Monsieur offrait aux Bernhardt un dénouement intelligent à leur intrigue. En effet, il savait que la carrière d'actrice était celle qui ressemblait le plus à la vie d'une fille-entretenu, à laquelle Sarah était, d'une certaine façon destinée, étant donné son refus du mariage. Plus prometteuse financièrement que d'autres métiers moyens¹⁸⁴, la carrière théâtrale pouvait, par exemple, permettre à la jeune Sarah de trouver un protecteur enrichi. En outre, il s'agissait d'une profession qui lui offrait la possibilité de rester en contact avec un monde élégant, auquel elle était habituée.

¹⁷⁹ « Le Conservatoire était un lieu acceptable pour une fille au statut social fragile comme l'était Sarah, dont la mère vivait de ses charmes et dont le père était mort » (Anne Martin-Fugier, *Comédiennes...*, *op.cit.*, p.26).

¹⁸⁰ En plus de Sarah, Julie Bernard a Jeanne (1851- ?) et Régina (1855- 1873).

¹⁸¹ « Sarah avait quinze ans, l'âge légal du mariage, et les hommes qui fréquentaient la demeure des Bernhardt commençaient à lui témoigner un intérêt plus que paternel ». (Gold et Fizdale, *Sarah...*, *op.cit.*, p.34).

¹⁸² « Descendant d'une dynastie d'enfants adultérins, Morny était le petit fils illégitime de Talleyrand par son père, le comte Charles de Flahaut, et de l'impératrice Joséphine par sa mère, la reine Hortense d'Hollande. En tant que fils de la reine Hortense, il était aussi demi-frère de Napoléon III » (*Ibid.*, p.38)

¹⁸³ Sarah Bernhardt, *Ma double...*, *op.cit.*, p.71.

¹⁸⁴ Anne Martin-Fugier observe, par exemple, que pour plusieurs filles du XIXème, le théâtre a été une voie pour échapper au prolétariat. Elle cite, à cet égard, le cas d'une Alice Ozy, qui à l'âge de treize ans a été engagée en apprentissage dans une maison de broderie, ou encore celui de la chanteuse Thérèse, qui « entra à douze ans en apprentissage chez une modiste » (Anne Martin-Fugier, *Comédiennes...*, *op.cit.*, p.23).

Bien entendu, la solution préconisée par Morny avait aussi ses contraintes. À vrai dire, une réussite dans le domaine de l'art dramatique n'était point garantie aux nombreuses aspirantes comédiennes du milieu du XIX^e siècle. Il n'était pas évident de surmonter les obstacles d'un marché de plus en plus concurrentiel. Tout d'abord, les appointements payés aux interprètes débutantes étaient bas¹⁸⁵. Nous l'avons vu au premier chapitre, ce n'était pas si facile de trouver un engagement dans une salle réputée à Paris. De plus, la profession d'actrice devenait très rapidement coûteuse, dans la mesure où les artistes elles-mêmes devaient fournir leurs costumes et bijoux de scène. Ainsi, comme le notent Gold et Fizdale :

Le théâtre était un champs de manœuvres pour les jeunes et jolies filles, un marchepied qui conduisait au lit à parure de soie et à la vie de courtisane – [...] même les actrices les plus douées devaient avoir un riche protecteur car le cachet était misérablement bas et les comédiennes, fussent-elles du Théâtre Français, fournissaient leurs propres costumes et leurs bijoux¹⁸⁶

En effet, comme le remarque Christophe Charle, si d'une part, pendant le XIX^e siècle, la profession d'acteur acquiert plus de prestige et est de plus en plus acceptée par la bonne société, cela ne veut pas dire, pour autant, que la carrière de comédien est devenue plus facile et sûre. En ce qui concerne les actrices, il est vrai que graduellement l'activité théâtrale attire l'intérêt d'un nombre plus important de jeunes filles bourgeoises ou petite-bourgeoises, ce qui démontre une amélioration de la perception du comédien par la société¹⁸⁷. Notamment pendant la deuxième moitié du XIX^e siècle, lorsque l'économie fondée sur les vedettes s'impose, les salaires payés aux comédiennes célèbres deviennent de plus en plus élevés. Néanmoins, comme l'observe Charle, l'augmentation du cachet des étoiles s'accompagne d'une forte disparité des salaires parmi les membres d'une même troupe. Pour une nouvelle arrivante mal payée, il n'était, donc, pas évident de franchir les obstacles de la profession, pour avoir un niveau de vie aisé.

¹⁸⁵ Pour ce qui concerne les salaires des acteurs au XIX^e siècle voir Charle, *Théâtres...*, *op. cit.* p.102-154.

¹⁸⁶ Gold et Fizdale, *Sarah...*, *op.cit.*, p.39.

¹⁸⁷ « Entre la première et la troisième édition de son *Dictionnaire des professions*, c'est à dire entre 1842 et 1880, Charton note une amélioration de la perception du comédien par la société, ce qui explique que la profession recrute plus largement dans les classes moyennes. Petit à petit, la scène tend à devenir une position honorable et rentable » (Jean-Claude Yon, *Une histoire...*, *op.cit.*, p.210).

Ainsi, la carrière d'une actrice, en plus de son talent et de ses attributs physiques, dépendait d'une série de combinaisons. Pour trouver un engagement, il était nécessaire d'avoir de bons contacts dans le milieu théâtral, qui comprenaient des critiques, journalistes, directeurs et auteurs. Il fallait, autrement dit, voir et être vue par le Tout-Paris. Bien sûr, cette introduction dans cet univers « par les coulisses » demandait un minimum de capital, rien que pour garantir les tenues appropriées aux soirées, ou les sorties au spectacle, dans la loge d'un homme distingué. Lorsqu'on tient compte du fait qu'à ces dépenses s'ajoutaient celles relatives aux bijoux et costumes de scène, on imagine combien pouvait être dispendieux le début de la trajectoire professionnelle d'une comédienne. De ce fait, une réussite dans la carrière, fondée uniquement sur le travail de scène, était pratiquement impossible. Toute comédienne se voyait obligée de trouver un protecteur, quelqu'un capable de lui offrir, au minimum, le capital initialement requis par le métier. Plus encore, la présence d'un protecteur était décisive dans le parcours d'une jeune actrice. Les relations qu'une personne influente entretenait dans le monde artistique pouvaient, en effet, déterminer par quelle porte d'entrée une aspirante-comédienne allait faire ses débuts.

À cet égard, Sarah Bernhardt était plutôt bien placée. Le salon de sa mère, fréquenté par quelques personnages illustres, comme Alexandre Dumas père, par exemple, a favorisé, en quelque sorte, l'entrée de la jeune fille dans son futur métier. De ce point de vue, c'est le duc de Morny, l'un des assidus du salon de Youle, qui a le premier, influencé le destin de l'adolescente. Passionné de théâtre, et jouant « volontiers le rôle d'intercesseur dans ce monde-là¹⁸⁸ », Morny connaissait bien le directeur du Conservatoire dramatique, le compositeur Esprit Auber, à qui il a demandé de recevoir Sarah :

Un mot de ma tante arriva un jour, prévenant maman que M. Auber, alors directeur du Conservatoire, nous attendrait le lendemain, à neuf heures du matin. J'allais mettre le pied dans l'étrier. [...] M. Auber, prévenu par le duc de Morny, nous reçut d'une façon très affable. [...] J'osais à peine répondre à ses questions. Alors, il me fit asseoir doucement près de lui : 'Vous aimez beaucoup le théâtre ? – Oh ! non, monsieur'. Cette réponse inattendue le stupéfia. Il leva ses lourdes paupières sur Mme Guérard qui répondit : 'Non, elle n'aime pas le

¹⁸⁸ Anne Martin-Fugier, *Comédiennes...*, *op.cit.*, p.26.

théâtre, mais elle ne veut pas se marier et, par ce fait, elle reste sans fortune, car son père ne lui a laissé que cent mille francs qu'elle ne peut toucher que le jour de son mariage ; alors, sa mère veut lui donner une carrière, car Mme Bernhardt n'a qu'une rente viagère, assez belle, mais enfin ce n'est qu'une rente viagère, et elle ne peut rien laisser à ses filles. Dans ces conditions, elle voudrait que Sarah se créât une indépendance. Mais celle-ci préférerait entrer au couvent.'

Auber dit lentement : « Ça ce n'est pas une carrière indépendante, mon enfant »¹⁸⁹

En effet, une carrière d'actrice, loin d'être indépendante, ne pouvait se construire qu'en collaboration – sur scène et en dehors des planches. Dans ce sens, la médiation du Duc de Morny a été cruciale pour l'entrée de Sarah Bernhardt au Conservatoire. Certes, bien que, à quinze ans, la jeune fille ne croyait pas être destinée au théâtre, plus tard, son incontestable talent a fait d'elle, par la suite, l'une des plus importantes artistes de son temps. Néanmoins, très probablement son avenir aurait été moins glorieux si certains intermédiaires, comme Morny ou Auber, n'avaient pas favorisé ses premiers pas dans le métier. Pour reprendre la remarque de Gold et Fizdale :

Sarah, sans qu'elle sans doutât, aurait fort bien pu ne jamais devenir comédienne, car il est plus probable qu'elle aurait été refusée (au Conservatoire) si le duc de Morny n'avait prié Auber de 's'occuper de la petite Bernhardt' – une recommandation que peu de gens auraient osé ignorer »¹⁹⁰

Cependant, peut-être que la carrière de Sarah Bernhardt n'aurait pas été aussi illustre si elle n'avait pas été formée dans une institution aussi importante que le Conservatoire. Pour une jeune fille étrangère au monde théâtral – les parents de Sarah n'étant pas des artistes –, il était, d'une certaine manière, difficile de débiter dans la profession sans avoir la moindre formation. Attaché au plus important théâtre de Paris, la Comédie-Française, le Conservatoire représentait pour ses élèves une noble porte d'entrée dans le monde théâtral.

¹⁸⁹ Sarah Bernhardt, *Ma double...*, op.cit., p.78.

¹⁹⁰ Gold et Fizdale, *Sarah...*, op.cit., p.53.

II.1.1.Le Conservatoire

Considéré, au moment où Sarah Bernhardt y fait son entrée, comme la meilleure école d'art dramatique au monde¹⁹¹, le Conservatoire possédait déjà, pendant les années 1860, une certaine tradition. Il avait été tout d'abord une école de musique depuis 1784. En 1808, sous Napoléon, des cours d'art dramatique sont introduits dans le programme de l'école et viennent inaugurer le Conservatoire d'art dramatique proprement dit. Soutenu par le pouvoir, l'institution est, par excellence, la filière officielle d'entrée dans le milieu théâtral pour les jeunes débutants à l'époque¹⁹².

L'enseignement proposé par l'école est très classique. À travers des cours de déclamation, d'histoire du théâtre, de diction, de maintien et d'escrime, les élèves étaient conduits à interpréter le grand répertoire français. Une bonne prestation à l'école pouvait, alors, amener l'élève à intégrer les troupes les plus distinguées de Paris, comme celles du Théâtre de l'Odéon ou la Comédie-Française. Comme le note Jean-Claude Yon :

À l'instar de son équivalent l'École des beaux-arts, le Conservatoire est un bastion du conservatisme esthétique – ce qui ne change qu'avec la nomination de Gabriel Fauré. En dépit des critiques incessantes adressées à son encontre, il est un lieu de consécration pour les acteurs et les chanteurs qui suivent son enseignement. La sélection pour y entrer est sévère, d'autant plus que le nombre de postulants s'accroît au fil des décennies. Les aspirants aux classes de déclamation, par exemple, doivent présenter une scène de comédie ou de tragédie lors d'un examen qui a lieu tous les ans, en octobre. Les concours de sortie (qui se tiennent au milieu de l'été et qui constituent une date dans le calendrier théâtral et musical) déterminent la carrière ultérieure des élèves, un premier prix ouvrant les portes des théâtres officiels. Au Conservatoire l'enseignement est gratuit. On y apprend la diction, le maintien, l'escrime et on y suit des cours d'histoire de la musique ou d'histoire de la littérature dramatique. [...] S'il existe quelques écoles privées de déclamation, aucune n'approche, même de loin, du prestige du Conservatoire¹⁹³.

¹⁹¹ « En 1880, lorsque Sarah Bernhardt y fit son entrée, le Conservatoire était considéré comme la meilleure école d'art dramatique au monde » (Anne Martin-Fugier, « *Comédiennes...* », *op.cit.*, p.29).

¹⁹² « En France, [...], les comédiens qui [...] ont réussi à percer sont majoritairement issus de la filière officielle ou, à défaut, de cours donnés en privé par des acteurs reconnus. L'art dramatique n'échappe donc pas à la filière des concours et de l'atelier, si caractéristique de la formation aux autres arts à la même époque en France » (Charle, *Théâtres...*, *op.cit.*, p.123).

¹⁹³ Jean-Claude Yon, *Une histoire...*, *op. cit.*, p.211.

Il s'agissait donc d'une institution dont la renommée était incontestable. En effet, le Conservatoire réunissait les professeurs et les élèves les plus renommés : le célèbre acteur Talma y avait une classe au début du siècle, tout comme la grande tragédienne Rachel y avait fait un passage comme apprentie dans les années 1830. Elle avait été l'élève de Samson¹⁹⁴, celui qui allait devenir plus tard le professeur de Sarah Bernhardt.

Sarah suit les cours dans cette école pendant deux ans. N'ayant jamais fait de théâtre auparavant¹⁹⁵, elle fait ses premiers pas au Conservatoire, tout en recevant de ses professeurs l'héritage d'une forte tradition venue du Théâtre-Français. Dans cette institution, Sarah travaille avec acharnement et acquiert une véritable passion pour le théâtre. Comme le remarque Picon :

Dans la deuxième moitié du XIXe siècle, l'enseignement de l'art dramatique se conçoit encore comme un apprentissage par imitations, la transmission d'une génération à la suivante d'un certain nombre de gestes et d'intonations, figées par la tradition théâtrale. [...] Les deux années au Conservatoire sont à la source technique de Sarah Bernhardt, qu'il s'agisse de son travail sur la voix ou sur le corps, comme en témoigne la mise en perspective des quelques éléments théoriques et techniques qui apparaissent à la fois dans *Ma double vie* et dans *L'Art du théâtre*¹⁹⁶.

Selon Picon, c'est à travers un travail technique assidu proposé par les divers cours du Conservatoire que Sarah apprend à maîtriser sa respiration et sa voix, l'un de ses principaux atouts. De même, selon l'auteure, ce sont peut-être les cours de maintien de M. Élie qui fournissent, tout d'abord, le vocabulaire gestuel dans lequel Sarah Bernhardt puisera au long de sa carrière¹⁹⁷. Au Conservatoire, la jeune élève travaille

¹⁹⁴ Joseph-Isidore Samson (1793-1871), fut comédien au Théâtre Français et, plus tard, professeur de déclamation au Conservatoire d'art dramatique.

¹⁹⁵ Même si elle joue au convent une pièce biblique nommée *Tobie recouvrant la vue*.

¹⁹⁶ Sophie-Aude Picon, *Sarah...*, *op.cit.*, p.33

¹⁹⁷ Il convient cependant de noter que dans ses mémoires Sarah critique le cours de maintien enseigné par « père Élie » : « Pauvre père Élie ! Je ne veux pas mais je me suis acharnée à oublier ce qu'il m'avait appris, car rien est moins utile que les classes de maintien » (Sarah Bernhardt, « *Ma double*, *op.cit.*, p.101). Picon argumente, en revanche : « Quoi qu'elle affirme s'être acharnée à oublier par la suite tout ce qu'elle avait appris dans cette classe de maintien, celle-ci étant sans doute trop normative, il est très probable qu'elle a puisé dans ces cours la matière première de son expression gestuelle. Les poses qu'elle adopte tout au long de sa carrière qui ont été immortalisées par la photographie ne doivent pas toutes leur expressivité à l'originalité de l'artiste : pour exprimer la colère, les bras se tendent à la verticale au-dessus de la tête ; pour la supplication, ils s'étendent à l'horizontale en direction de celui auquel la prière s'adresse » (*Ibid.*, p.36)

des scènes de Voltaire et Casimir Delavigne¹⁹⁸, cet auteur étant notamment choisi par ses professeurs pour son concours de sortie. Cette épreuve octroie à certains élèves des prix de tragédie ou comédie, nécessaires, quoique non obligatoires, pour obtenir un engagement dans un théâtre officiel à la sortie du Conservatoire.

La période du concours est, en effet, un moment marquant dans le calendrier théâtral parisien. Comme le notent Gold et Fizdale tout le monde – acteurs, critiques, protecteurs, réels et virtuels – vient à la petite salle de spectacle de l'école « dans l'espoir de découvrir de nouveaux talents, des futures amantes, ou les deux¹⁹⁹ ». Malgré ses ambitions, Sarah n'obtient qu'un deuxième prix de tragédie et un premier accessit de comédie, le premier prix étant remporté par une autre élève, Marie Lloyd. N'ayant pas reçu les deux premières récompenses, la jeune Sarah voit donc se briser ses espoirs de devenir une grande comédienne. Cependant, encore une fois, le duc de Morny intervient sur son destin. L'illustre intermédiaire parle en effet de sa protégée à Camille Doucet, alors chef du Bureau des Théâtres au Ministère de la Maison de l'Empereur, et Doucet obtient à Sarah Bernhardt son premier engagement à la Comédie-Française.

Les débuts d'un jeune comédien dans les théâtres officiels étaient annoncés dans la presse et sur les murs de Paris. Ces débutants étaient alors présentés au public dans différents rôles du répertoire, choisis par le directeur, pendant une période de temps relativement courte. Comme le note Picon, cela permettait aux jeunes premiers de montrer sous plusieurs angles leur qualités de jeu²⁰⁰. En août 1862 Sarah fait sa première apparition au Théâtre-Français, dans le rôle d'*Iphigénie*, pièce éponyme de Racine. Elle joue ensuite le rôle-titre de la pièce *Valérie*, de Scribe. Enfin, elle compose le rôle d'Henriette, dans les *Femmes Savantes*, de Molière.

¹⁹⁸ Tombé dans l'oubli peu après sa mort, Casimir Delavigne (1793-1843) fut un auteur très joué pendant la première moitié du XIXe siècle. Il obtient beaucoup de succès avec ses tragédies néo-classiques, à un moment où les romantiques tentent d'imposer le drame sur les scènes parisiennes.

¹⁹⁹ Gold et Fizdale, *Sarah...*, *op.cit.*, p.57.

²⁰⁰ « A la Comédie-Française, les nouvelles recrues doivent jouer dans un laps de temps assez bref trois rôles du répertoire, choisis par l'administrateur pour leur permettre de donner un aperçu de leurs qualités de jeu. Les répétitions se réduisent à ce qu'on pourrait appeler aujourd'hui une reprise de rôle : un acteur qui a déjà joué le personnage montre au débutant ce qu'il doit faire, où entrer, où sortir de scène, et comment dire ses répliques. » (Sophie-Aude Picon, *Sarah...*, *op.cit.*, p.42).

Sans succès probant et mal accueilli par la critique²⁰¹, le passage de Sarah Bernhardt à la Comédie-Française est très rapidement interrompu. Un an après, la jeune fille est renvoyée du Français, suite à un épisode concernant sa petite-sœur Régina et une sociétaire. Lors d'une soirée d'hommage à Molière, Régina Bernhardt, sans se rendre compte, marche sur la grande robe de velours portée par Mlle Nathalie. Celle-ci repousse l'enfant et la blesse. Sarah Bernhardt vient défendre sa sœur, en giflant la sociétaire et en la traitant de... « grosse vache » ! L'imbroglio devient sérieux, l'administrateur de la Comédie-Française exigeant les excuses officielles de la jeune actrice, condamnée également par les autres membres de la compagnie. Cependant, Sarah Bernhardt refuse de se plier à la hiérarchie de la maison. Presque plus aucun rôle ne lui est alors confié et son contrat prend fin quelques mois plus tard. Selon Gold et Fizdale : « [...] commence alors pour Sarah une période difficile pendant laquelle elle dut, pour subvenir à ses besoins, faire commerce de ses charmes²⁰² ».

En effet, après avoir quitté la Comédie-Française, l'actrice se voit confrontée à une phase difficile dans sa carrière. Elle trouve, quelques mois après, un engagement au Théâtre du Gymnase, situé boulevard Bonne Nouvelle. Berceau de la comédie-vaudeville répandue pendant la première moitié du XIX^e sous la plume de Scribe²⁰³, cette salle propose à l'époque un répertoire de vaudevilles et de comédies modernes. La jeune comédienne signe alors un contrat avec, M. Montigny, directeur du théâtre, qui lui promet des beaux rôles pour la saison. Cependant, le répertoire proposé par le Gymnase n'offre guère à Sarah les moyens pour qu'elle puisse briller²⁰⁴. Elle débute en doublant

²⁰¹ Le déjà influent Sarcey livre une appréciation assez sévère des débuts de la comédienne, qu'il considère comme « insuffisante » : « Que Mlle Bernhardt soit insuffisante ce n'est pas une affaire. Elle débute, et il est tout naturel que parmi les débutants qu'on nous présente, il y en ait qui ne réussissent point ; il faut en essayer plusieurs avant d'en trouver un bon ; mais ce qui est triste, c'est que les comédiens qui l'entouraient ne valaient pas beaucoup mieux qu'elle. Et ce sont des sociétaires ! Ils n'avaient par-dessus leur jeune camarade qu'une plus grande habitude des planches ; ils sont aujourd'hui ce que pourra être Mlle Bernhardt dans vingt ans si elle se maintient à la Comédie-Française. » (Francisque Sarcey, *L'Opinion Nationale*, 1^{er} septembre 1862). Extrait cité par Sophie-Aude Picon, *Sarah...*, *op.cit.*, p.44.

²⁰² Gold et Fizdale, *Sarah...*, *op.cit.*, p.63.

²⁰³ Dramaturge le plus célèbre du XIX^e siècle, Eugène Scribe (1791-1861) écrit principalement des vaudevilles et comédies, selon la formule de « la pièce bien-faite », qu'il perfectionne. Selon Yon, il « invente un nouveau type de comédie, en prose, proche du vaudeville par ses savants imbroglios mais non dénué de critique sociale [...] ». Jean-Claude Yon, *Une histoire...*, *op.cit.*, p.267). Il est aussi le plus grand librettiste de son époque.

²⁰⁴ Selon Ernest Pronier: « On y représentait la grande comédie dramatique et aussi la pièce gaie ou sentimentale. [...] La saison de 1863-1864, au Gymnase, fut marquée par la création de *Montjoye*

d'autres actrices, avant d'incarner, en avril 1864, le rôle secondaire de la princesse Douchinka, dans *Un mari qui lance sa femme*, pièce de Labiche et Raymond Deslandes, quelle même jugera plus tard comme « imbécile²⁰⁵ ». Passant inaperçue de la critique, la jeune Sarah quitte le Gymnase et part en voyage en Europe²⁰⁶. C'est alors qu'elle entretient une relation avec le prince de Ligne, père de son fils Maurice Bernhardt.

En retournant à Paris enceinte d'un fils illégitime, Sarah doit vite faire usage de ses charmes afin de subvenir à ses besoins. À l'image de sa mère, elle aura son propre salon, fréquenté par des hommes riches ainsi que des journalistes et critiques de théâtre. C'est son métier de courtisane entretenue par des amants fortunés qui lui permettra de payer sa vie coûteuse dans la capitale française. En 1865, elle remplace une actrice dans *La Biche au bois*, des frères Cogniards²⁰⁷, féerie représentée au Théâtre de la Porte-Saint-Martin, où peu après on lui propose un engagement de trois ans.

M. Marc Fournier [directeur du Théâtre de la Porte-Saint-Martin], très charmeur, me fit comprendre que je lui rendais un véritable service, que je sauvais la recette ; Josse [régisseur du théâtre], qui devinait mes scrupules, me dit : « Mais ma chère petite, vous restez dans votre grand art, car c'est Mlle Debay, du théâtre de l'Odéon, qui joue le rôle de princesse ; et Mlle Debay est la première artiste de l'Odéon ; et l'Odéon est un théâtre impérial ; donc cela ne déshonore pas vos études »²⁰⁸.

Le commentaire de Sarah Bernhardt à propos de son passage au Théâtre de la Porte-Saint-Martin laisse entrevoir que, du point de vue de la hiérarchie du goût de l'époque, cette salle n'était pas si bien placée. L'actrice mentionne dans ses mémoires

d'Octave Feuillet, et celle de ce chef-d'œuvre : *L'ami des Femmes*, d'A. Dumas fils, où la jeune artiste ne parut pas, devant se contenter de jouer, probablement en lever de rideau, des vaudevilles tels que *l'Etourneau*, de Bayard, transposition assez cocasse du *Chapeau de paille d'Italie* [...]. *Le premier Pas*, de Labiche et Delacour ; *Un soufflet n'est jamais perdu*, de Bayard. Dans cette dernière pièce, elle avait pour partenaire Pierre Berton, son futur Scarpia, alors à ses débuts, et elle avait des couplets à chanter, dont l'un commençait ainsi : *Un baiser ? Non, non !*. On comprend ainsi que sa patience était mise à une dure épreuve, et que l'éclat était proche » (Ernest Pronier, *Sarah Bernhardt, une vie au théâtre*, Genève, Alex Jullien, 1942, p.38.)

²⁰⁵ « J'avais une grande inexpérience de la scène, une timidité un peu gauche ; et puis, vraiment, je n'avais pas travaillé trois ans avec tant de persistance et de foi pour créer un rôle de grue dans une pièce imbécile » (Sarah Bernhardt, *Ma double...*, op. cit., p.138). Le jugement est sans doute excessif.

²⁰⁶ Les biographies se contredisent sur un voyage en Belgique et une période passée en Espagne. Dans ses mémoires (*Ibid.*, p.145.), Sarah raconte son séjour dans les villes espagnoles, interrompus seulement par un télégramme qui annonçait la maladie de sa mère.

²⁰⁷ Charles Théodore Cogniard (1806-1872) et Jean Hippolyte Cogniard (1807-1882) sont les auteurs de nombreux vaudevilles, revues, féeries et opérettes.

²⁰⁸ Sarah Bernhardt, *Ma double...*, op. cit., p.151.

les réticences qu'elle aurait eues avant d'accepter l'engagement qui lui avait été proposé, supposant qu'un passage dans cette salle, au surplus dans un spectacle de féerie, pouvait « déshonorer » les études qu'elle avait faites au Conservatoire. A en croire les souvenirs de l'artiste, c'est l'argument selon lequel il ne s'agissait que du remplacement d'une actrice issue du théâtre de l'Odéon qui aurait convaincu Sarah Bernhardt de jouer *La Biche au Bois*.

En effet, il est probable que les vaudevilles et comédies modernes du Gymnase ou encore les féeries de la Porte-Saint-Martin n'auraient certainement pas pu faire la renommée de Sarah Bernhardt telle que nous la connaissons aujourd'hui. Artiste connue pour son excellence dans le genre tragique et romantique, l'ascension de Sarah n'aurait certainement pas pu voir le jour sans son passage par d'autres théâtres, comme l'Odéon et la Comédie-Française, dont le prestige incontestable pouvait offrir à Sarah des lettres de noblesse.

II.1.2. Vers la consécration à l'Odéon

Alors qu'on lui propose de signer un contrat à la Porte-Saint-Martin, Sarah cherche une meilleure suite à sa carrière. En 1866, elle écrit à l'ancien habitué du salon de sa mère, Camille Doucet, alors directeur de l'administration des théâtres au Ministère de la Maison de l'Empereur. Elle obtient de lui une lettre de recommandation adressée à l'un des directeurs de l'Odéon, Félix Duquesnel, très vite tombé sous le charme de la jeune artiste. L'occasion est décisive puisque le Théâtre de l'Odéon, étant une salle officielle, bénéficiait d'un ancien prestige auprès du public et de la critique théâtrale. Comme l'observe Jean-Clade Yon, ce théâtre est, tout au long du XIX^e siècle, « peu fréquenté et cible de moquerie, à cause de sa situation géographique relativement éloignée » (il était situé sur la rive gauche, tandis que la plupart des salles se trouvaient de l'autre côté de la Seine). Malgré tout, pendant les années 1860, l'Odéon reste une institution distinguée, théâtre officiel, au même titre que la Comédie-Française, destiné à mettre en avant le grand répertoire dramatique français. Selon l'*Almanach de*

*l'étranger à Paris*²⁰⁹ de 1867, à l'Odéon, « théâtre particulièrement fréquenté par la jeunesse des écoles », on joue des « pièces de l'ancien répertoire du théâtre Français, comédies et tragédies en prose et en vers²¹⁰ ». L'Odéon est, alors, un espace de rayonnement de ce qu'on appelait le « grand répertoire français », que l'on avait intérêt à cultiver, notamment dans un lieu aussi stratégique comme le Quartier Latin, fréquenté par des nombreux étudiants²¹¹.

Pendant son passage à l'Odéon, de 1866 à 1872, Sarah incarne des rôles dans différentes pièces du répertoire classique (Racine, Molière, Marivaux) et des drames écrits par les grands noms de la génération romantique (Dumas Père, Victor Hugo). Elle apparaît encore dans des spectacles de George Sand²¹² et des pièces en vers, comme *Le Passant*, un lever de rideau écrit en 1869 par François Coppée²¹³, où l'actrice rencontre

²⁰⁹ Il s'agit d'une sorte de guide fournissant toutes les informations nécessaires à un étranger désirant séjourner dans la capitale française. Dans l'entrée « théâtres », l'almanach proposait au lecteur: « Nous donnerons dans cette notice des indications impartiales et sûres, nous ferons connaître quelles sont les places réservées aux hommes, celles où les femmes peuvent aller, le costume qu'il est d'usage de revêtir, quel genre de monde fréquente chaque théâtre, la nature des pièces qu'on y joue, les noms des acteurs, les numéros de loges et des fauteuils qui présentent des avantages particulières ; nous donnerons enfin tous les renseignements et tous les conseils capables de remplacer l'expérience » (Almanach de l'étranger à Paris, 1867, p.257).

²¹⁰ *Ibid.*, p.269

²¹¹ Comme l'observe Jean-Claude Yon, du point de vue de la hiérarchie du goût de l'époque, cette salle est très bien placée. Les décrets qui régulent les privilèges (donc jusqu'en 1864), établissent que l'Odéon, tout comme la Comédie-Française est consacré à un répertoire littéraire, où les grands genres « tragédie et comédie » devaient fleurir : « Pour la frange la plus conservatrice du public, ainsi que pour une partie des lettrés, la tragédie est le genre théâtral le plus digne d'éloges, peut-être le seul à être pleinement littéraire. Elle est un des fleurons de l'héritage du Grand Siècle, on l'enseigne au Conservatoire, et la Comédie-Française est son terrain d'élection. Le décret du 25 avril 1807 établit que le théâtre de la rue Richelieu est 'spécialement consacré à la tragédie et à la comédie'. Cette prérogative est par la suite partagée avec l'Odéon (jusqu'au décret de 1864). Les deux théâtres officiels ont pour mission commune de représenter et de défendre le répertoire classique, parfois qualifié de grand répertoire. C'est là la justification des subventions qui leur sont accordées chaque année. Mal situé, l'Odéon est presque en permanence confronté à des graves problèmes financiers. Toutefois, du fait qu'il est censé s'adresser en priorité aux étudiants qui peuplent le Quartier Latin, les pouvoirs successifs n'hésitent pas à le renflouer, au nom d'une certaine conception de la littérature. » (Jean-Claude Yon, *Une histoire..., op.cit.*, p.260).

²¹² George Sand (1804-1876) écrit de nombreux romans socialistes et mène une carrière théâtrale sous la IIe République et le Second Empire, notamment dans le registre de la comédie sérieuse.

²¹³ François Coppée (1846-1908) est un auteur d'un théâtre poétique. Olivier Bara place l'œuvre de Coppée dans le processus de renouvellement du genre de la comédie au XIXe siècle : « Refusant à la fois de confondre comédie et divertissement, et d'identifier valeur littéraire et utilité sociale, [son] théâtre poétique trouve dans le vers un refuge contre les plaisanteries 'au gros sel' du vaudeville et contre les laideurs du siècle, saisies dans le miroir de la comédie réaliste ». (Cf. Bara, « Renouveau du vaudeville et de la comédie » in Laplace-Claverie, Ledda et Naugrette (dir.), *Le théâtre français du XIXe siècle*, Paris, Éditions de l'avant scène, 2008, p.312.) Inconnu à l'époque où Sarah Bernhardt travaille à l'Odéon, Coppée réussit à y faire jouer sa pièce grâce à l'influence de l'actrice Agar, connue par la suite pour son talent de tragédienne, qui interprète le rôle de Sylvia.

beaucoup de succès, dans le rôle travesti de *Zanetto*. Ainsi, en travaillant avec acharnement²¹⁴, Sarah obtient la reconnaissance du public et des directeurs du théâtre, qui lui proposent des rôles de plus en plus importants : « Après *Le Passant* et le succès retentissant obtenu par cette adorable pièce à succès dont Agar²¹⁵ et moi avions notre part, Chilly²¹⁶ me prit en considération et tendresse²¹⁷ ».

En 1872, enfin acclamée par la critique théâtrale et par le public, elle joue Doña Maria de Neubourg, principal rôle féminin dans *Ruy Blas* de Victor Hugo : « Le 26 janvier 1872 fut pour l'Odéon une fête artistique. [...] Mais ce 26 janvier déchira le voile léger qui embrumait encore mon avenir, et je sentis que j'étais destinée à la célébrité. J'étais restée, jusqu'à ce jour, la petite fée des étudiants : je devins l'Élue du Public²¹⁸ ». Ce succès incontestable lui redonne alors une place dans la troupe de la Comédie-Française. Invitée par Émile Perrin, directeur de l'institution, elle abandonne l'Odéon, en payant une amende de six mille francs, et retourne à la Maison de Molière, qu'elle avait quittée, la tête basse, dix ans auparavant. Bien entendu, son engagement à la Comédie-Française montre bien à quel point l'actrice jouissait déjà d'une renommée dans la capitale. Son passage à l'Odéon l'avait, en effet, projetée sur le devant de la scène : elle joue désormais un répertoire bien reconnu par la critique et s'associe aux noms d'auteurs importants, comme Victor Hugo, fêté après son retour d'exil. Ainsi, comme l'observent ses biographes, c'est une Sarah transformée qui revient au Théâtre-Français : « Elle n'était plus cette petite inconnue paralysée par le trac, mais une actrice accomplie dont le charme suggestif et l'élégance arrogante fascinaient les amateurs de théâtre²¹⁹ ».

²¹⁴ « Je restai donc à l'Odéon, travaillant ferme, toujours prête à remplacer quelqu'un, sachant tous les rôles » (Sarah Bernhardt, *Ma double...*, *op.cit.*, p.155).

²¹⁵ Marie Léonide Charvin, dite Agar (1832-1891) est engagée à l'Odéon en 1862, où elle joue le rôle de Silvia dans *Le Passant*, pièce que lui dédie son auteur. Le succès de la comédienne détermina son entrée à la Comédie-Française, où elle reste seulement pendant trois ans. Sans arriver à s'imposer sur la principale scène parisienne, Agar organise des tournées en province et en Europe.

²¹⁶ Il était, à côté de Duquesnel, l'un des directeurs de l'Odéon.

²¹⁷ Sarah Bernhardt, *Ma double...*, *op.cit.*, p.170.

²¹⁸ *Ibid.*, p.273.

²¹⁹ Gold et Fizdale, *Sarah...*, *op. cit.*, p.105.

II.1.3. La Comédie-Française

Alors qu'à Paris le vaudeville et l'opérette foisonnent dans les théâtres privés, la Comédie-Française, premier théâtre de la capitale, se pose comme le bastion du grand répertoire français. Existant depuis 1680, ce théâtre officiel est, en effet, un lieu de consécration pour les auteurs et les interprètes. Cependant, malgré sa position privilégiée dans la hiérarchie de l'époque, la Maison de Molière, traversait lors de l'engagement de Sarah Bernhardt, une époque relativement difficile²²⁰. En effet, on l'accusait d'avoir pris un « ton monotone²²¹ », ce qui aurait créé un écart entre ce théâtre et le public. Gold et Fizdale remarquent que sa troupe, formée d'acteurs issus du Conservatoire, dont le talent était reconnu, avait, cependant, l'habitude de jouer pour des salles à moitié vides. Enfin, l'esprit solennel de l'institution aurait, selon Sarcey, transformé la Comédie-Française en une « maison bourgeoise riche et sérieuse²²² ».

En recrutant Sarah Bernhardt comme pensionnaire dans son théâtre, le directeur Émile Perrin, cherchait donc à renouveler la compagnie avec le « sang nouveau » d'une actrice qui était très en vogue à l'époque auprès du public et de la critique²²³. Le passage à l'Odéon avait, en effet, transformé Sarah en idole des étudiants et comédienne admirée par Hugo, ainsi que par les critiques les plus importants. Elle était à la fois un talent confirmé et plein de fraîcheur. Mais cet engagement était également intéressant pour Sarah Bernhardt. L'actrice avait bien conscience qu'une carrière à la Comédie-Française pouvait la placer au sommet de la vie théâtrale de son temps. En haut de l'échelle de la troupe se trouvaient les acteurs sociétaires, titulaires des premiers rôles

²²⁰ Selon Jacqueline Razgonnikoff l'année 1870, par exemple, est particulièrement dure pour les recettes du Théâtre-Français. Elle remarque : « L'Empire se termine par la catastrophe de la guerre de 1870. Dans Paris assiégé, l'Année Terrible met à genoux les Comédiens-Français. Un coup d'œil sur les recettes annuelles de la Maison de Molière de 1867 à 1870 suffit : de 981 877 francs en 1867, 950 360 francs en 1868 et 1 101 953 francs en 1869, elles dégringolent à 562 777 francs en 1870 » (Jacqueline Razgonnikoff, « L'honneur et l'argent : la première tournée de la Comédie-Française à l'étranger, Londres 1871 » Jean-Claude Yon, *Le théâtre...*, *op.cit.*, p.205).

²²¹ Chilly aurait dit à Sarah : « Et j'ai même ajouté que ce serait bien heureux pour la Comédie d'avoir une artiste ayant ta volonté ; que peut-être cela changerait le ton monotone de la Maison ; et je disais ce que je pense » (Sarah Bernhardt, *Ma double...*, *op.cit.*, p.279).

²²² « Sarcey dont l'admiration pour la Comédie-Française ne se démentirait jamais, comparait cet illustre théâtre à une grande maison bourgeoise, riche et sérieuse » (Gold et Fizdale, *Sarah...*, *op.cit.*, p.106).

²²³ Selon Pronier, 1942 : « Depuis longtemps il [Perrin] songeait à renouveler sa troupe tragique – insuffisante. Il avait déjà engagé Mounet-Sully, Rosélia Rousseil – celle-ci fort admirée du boulevard. Il pensa que Sarah serait une précieuse recrue, d'autant plus que la presse militait depuis longtemps en sa faveur, et qu'elle lui était pour ainsi dire imposée par l'opinion » (Ernest Pronier, *Sarah...*, *op.cit.*, p.50).

du répertoire et participant aux recettes annuelles de l'institution. Elle n'avait pas été nommée sociétaire²²⁴, mais elle savait qu'une belle trajectoire dans la maison pouvait lui permettre d'aspirer à ce poste, qui lui fut, d'ailleurs, offert quelques années plus tard, en 1879.

Engagée en tant que pensionnaire, à l'âge de vingt-huit ans, Sarah voit ses revenus et son prestige grandir. De plus, sa relation, entre 1872 et 1874, avec un autre acteur de la compagnie, le tragédien Mounet-Sully²²⁵, ne fait qu'accroître sa popularité. Le jeune couple de théâtre devient alors très célèbre à Paris. C'est, en effet, une période d'ascension pour Sarah Bernhardt, qui devient une célébrité importante de la vie culturelle parisienne, tout au long de la décennie.

Du point de vue du répertoire, la Comédie-Française permet à Sarah Bernhardt de rester proche d'un théâtre littéraire apprécié par la critique et l'élite intellectuelle. Elle joue des auteurs comme Dumas Père, Voltaire, Racine, Émile Augier²²⁶ ou Victor Hugo. De plus, son talent suscite les bonnes critiques dans la presse et sa vie personnelle, remplie d'épisodes scandaleux ou morbides²²⁷, nourrit encore davantage sa popularité²²⁸.

En outre, son travail à la Comédie-Française, institution respectée tant en France qu'au niveau international, fait l'objet de divers échos à l'étranger. En 1874, le *Diário do Rio de Janeiro*, par exemple, dans une colonne sur la mode et le mode de vie parisien, mentionne déjà le nom de l'actrice : « [...] les hommes vont dans la salle pour

²²⁴ Cette décision était prise par les anciens sociétaires.

²²⁵ Sur Mounet-Sully voir Anne Penesco, *Mounet-Sully : « L'homme aux cent cœurs d'homme »*, Paris, Cerf Histoire, 2005.

²²⁶ Émile Augier (1820-1889) est l'auteur de comédies sérieuses portant sur le mode de vie bourgeois. Auteur à prétention littéraire très bien placé, ses pièces sont jouées dans des salles illustres à Paris. Il est élu à l'Académie française en 1857 et est considéré par ses contemporains comme le Molière du XIXe siècle.

²²⁷ Que l'on songe à la fameuse photo de Sarah endormie dans un cercueil, et qui date de 1873. Cette photo nourrit l'idée d'une Sarah Bernhardt excentrique ou morbide. Elle se fait prendre en photo dans un cercueil et l'image fera le tour du monde « vendu sous forme de cartes postales à des milliers d'exemplaires » (Sophie-Aude Picon, *Sarah...*, *op.cit.*, p.86).

²²⁸ Selon Jules Huret à ce moment de la carrière de Sarah « [...] une légende commence à se former sur elle. Elle aurait jeté un petit chat tout vivant dans les charbons ardents ; Elle aurait empoisonné, de ses blanches mains deux singes qui avaient cessé de lui plaire ; Elle aurait coupé la tête à un chien pour essayer de résoudre le problème de la vie après la décollation ; Le squelette qu'elle possède dans sa chambre à coucher, ne serait-ce pas aussi une de ses victimes ? » (Jules Huret, *Sarah Bernhardt*. (Préface d'Edmond Rostand), Paris, F. Juven, série « Acteurs et actrices d'aujourd'hui », 1899. p.41).

regarder les actrices et les femmes pour copier leurs toilettes. C'est dans de telles scènes que se produisent les grandes nouveautés et le talent de Pierron, Fargueil, Sarah Bernhardt, etc.²²⁹ ». C'est d'ailleurs en tant que membre de la troupe du Théâtre-Français que Sarah Bernhardt entreprend sa première tournée à l'étranger, lorsque la compagnie part pour une saison à Londres en 1879, comme nous le verrons plus loin.

Si, d'une part, la Comédie-Française contribuait fortement à la renommée de Sarah, tant en France qu'à l'étranger, d'autre part, l'institution, étant très hiérarchisée, imposait néanmoins à l'actrice des contraintes. Malgré son succès de réclame, Sarah Bernhardt, n'avait pas, par exemple, une grande liberté pour choisir les rôles qui lui convenaient le mieux pour exercer son talent. En effet, la distribution des personnages était une des fonctions de l'administrateur, déclenchant plusieurs disputes entre Sarah Bernhardt et Perrin :

Je pris une telle place, en peu de temps à la Comédie, que l'inquiétude s'empara de quelques artistes et gagna la direction. M. Perrin, homme supérieurement intelligent, et pour lequel j'ai conservé un souvenir très affectueux, était horriblement autoritaire. Moi aussi. Et c'était entre nous un perpétuel combat. Il voulait m'imposer sa volonté et je ne voulais pas la subir²³⁰.

L'actrice estimait qu'il ne la distribuait pas dans des rôles à la mesure de son talent²³¹, ou qu'il y privilégiait sa rivale Sophie Croizette²³². Ainsi, dans ses mémoires, elle se plaint de ne pas avoir joué pendant de longues périodes, suivant le principe du théâtre de répertoire qui privilégie l'alternance des acteurs à l'affiche ; ou bien d'avoir été empêchée par Perrin de prendre des congés pendant l'été et de devoir jouer sous une chaleur caniculaire le rôle de Zaïre, pièce de Voltaire. La vie à la Comédie-Française devient, de ce fait, de plus en plus décevante pour Sarah Bernhardt, qui raconte même,

²²⁹ « As mulheres e a moda », *Diario do Rio de Janeiro*, 11 mars 1874 : « [...] os homens entram na platéia para ver as actrizes e as mulheres para copiar-lhes os toilettes. E em tal scena que aparecem as grandes novidades e o talento de Pierron, Fargueil, Sarah Bernhardt, etc. ».

²³⁰ Sarah Bernhardt, « *Ma double...* », *op.cit.*, p.294.

²³¹ « Les rapports de Sarah avec l'administrateur se tendent ; elle estime que Perrin ne la distribue pas dans des rôles à la mesure de son talent, tandis que ses continuelles revendications ou contestations exaspèrent l'administrateur qui la surnomme 'Mlle Révolte' » (Sophie-Aude Picon, *Sarah...*, *op.cit.*, p.83).

²³² Cet aspect est souvent illustré par la discussion entre Sarah et Perrin lors de répétitions de la pièce *le Sphinx*, d'Octave Feuillet. Sarah questionne la mise en scène de Perrin, qui attribue un « clair de lune » à Croizette en dépit du sien.

dans ses mémoires, avoir appris à l'époque la sculpture, dans la mesure où le théâtre lui « devenait indifférent ²³³ » : « En effet, après Zaire, je restai des mois sans créations, jouant de-ci, de-là. Alors, découragée et dégoûtée du Théâtre, je me pris de passion pour la sculpture ²³⁴ ».

II.2. Après la Comédie-Française : la carrière indépendante de Sarah

Si ses relations avec le Théâtre-Français se détériorent, sa renommée auprès du public et de la critique ne fait cependant que s'amplifier. En 1879 la Comédie-Française fait une tournée de six semaines à Londres ²³⁵, suite à un contrat signé avec le *Gaiety Theatre*, pour la période pendant laquelle le théâtre parisien devrait être en travaux. En jouant de sa notoriété, Sarah menace Perrin de ne pas participer au voyage si elle n'est pas nommée sociétaire à part entière :

Et Perrin me dit, le lendemain, que ma proposition était rejetée. 'Eh bien, je n'irai pas à Londres, voilà tout ! Rien dans mon engagement ne me force à ce déplacement'.[...] Il fut donc décidé que je n'irais pas à Londres. Mais Hollingshead [directeur du *Gaiety Theatre*] et Mayer, son associé, ne le comprenaient pas ainsi ; et ils déclarèrent que le contrat serait annulé si Croizette, Mounet-Sully ou moi ne venions pas. Les éditeurs, qui avaient acheté pour deux cent mille de places à l'avance, se refusaient à regarder l'affaire bonne sans nos noms ²³⁶.

En effet, Sarah occupait une place cruciale au sein de la troupe du Théâtre-Français. De plus, sa popularité en tant que figure excentrique et scandaleuse, dépassant les frontières de Paris, jouait positivement sur la vente des places pour la tournée de la Comédie-Française. À cette époque, Sarah était en effet très connue, ses photos et cartes postales étant diffusées dans divers pays du monde. Ainsi, à côté de Sophie Croizette, Mounet-Sully ou Edmond Got, la comédienne était un élément fondamental à la réussite

²³³ « Le Théâtre m'était devenu indifférent. Je montais à cheval le matin à huit heures et, à dix heures, j'étais à mon atelier de sculpture, boulevard Clichy, n°11 » (Sarah Bernhardt, *Ma double...*, *op.cit.*, p.296). Sa carrière dans les beaux-arts est relativement réussie. Son groupe *Après la Tempête* obtient en 1876 la mention très honorable du jury du Salon où l'œuvre a été exposée. Elle est invitée par l'architecte Charles Garnier à réaliser une sculpture pour la façade du théâtre de Monte-Carlo, à Monaco, dont il avait conçu le projet.

²³⁴ *Ibid.*, p.302.

²³⁵ Sur les tournées de la Comédie-Française voir Nicole Bernard-Duquenot, *La Comédie-Française en tournée ou Le Théâtre des cinq continents 1868-2011*, Paris, L'Harmattan, 2013.

²³⁶ *Ibid.*, p.341.

de l'entreprise internationale de la Comédie-Française. Le journal brésilien, par exemple, *Gazeta de Notícias* commentait à ce sujet :

La décision prise par M. Perrin d'emmener à Londres la compagnie du théâtre français inquiète les parisiens.

La crainte d'un naufrage du bateau, chargé de conduire la troupe à travers le canal de la Manche, fait surgir des idées les plus originales.

Il y a ceux qui proposent que les premiers artistes de la scène française soient embarqués dans deux vapeurs et répartis d'une façon telle que, au cas où l'un des deux chavire, la troupe reste acceptable: dans ce cas partiraient dans un bateau Sarah Bernhardt et Got et dans l'autre la Croizette et Denlay²³⁷, et les autres artistes étant ainsi répartis de la même façon²³⁸.

En effet, d'une certaine manière, Sarah volait la vedette à la Maison de Molière. Son travail sur les planches ainsi que sa vie privée lui faisaient de la « réclame ». Cet aspect est vite remarqué par un imprésario intelligent, William Jarrett, qui quelques jours avant le départ de la compagnie du Français pour Londres, propose à Sarah Bernhardt un contrat pour qu'elle joue dans des salons anglais, en parallèle avec la tournée de la Comédie-Française. Jarrett provoque même la curiosité de Sarah en lui proposant une tournée en Amérique, qui lui permettrait de « gagner beaucoup d'argent » :

Quand, au bout de dix minutes, je le priais de s'asseoir pour me dire le but de sa visite, il commença d'une voix posée, avec un fort accent : 'Je suis M. Jarrett, imprésario. Je puis vous faire une fortune. Voulez-vous venir en Amérique ? – Jamais de ma vie ! m'écriai-je vivement. Jamais ! jamais ! – Oh ! bien. Ne vous fâchez pas. Voici mon adresse, ne la perdez pas.' Puis, au moment où il prenait congé : 'Ah ! dit-il, vous allez à Londres avec la Comédie-Française, voulez-vous gagner beaucoup 'de l'argent' à Londres ? –Oui, comment ? –En jouant dans les salons. Je vous ferai faire une petite fortune²³⁹.

²³⁷ Il s'agit en fait de Louis-Arsène Delaunay.

²³⁸ « A decisão tomada por M. Perrin de levar a Londres a companhia do teatro francez preocupa os parisienses. O temor que naufrague o navio, destinado a conduzi-la atravez do canal da Mancha, faz surgir as idéias mais originaes. Ha quem proponha que os primeiros artistas da scena franceza sejam embarcados em dois vapores e divididos de tal modo que, dado o caso de que algum se afunde, fique sempre uma troupe aceitável: neste caso iriam n'um Sarah Bernhardt e Got e n'outro a Croizette e Denlay, e os demais artistas divididos da mesma forma. » (« Theatros e ... », *Gazeta de Notícias*, 05 mai 1879).

²³⁹ *Ibid.*, p.340

Le contrat a été signé. La troupe du Français partit acclamée par les Parisiens. Sarah Bernhardt, en particulier, était ovationnée. Tout semblait aller pour le mieux et l'actrice, devenue sociétaire à part entière de la Maison de Molière, augmentait sa participation dans les recettes. De plus, ses représentations privées des « comédies de salon, proverbes, saynètes et monologues écrits spécialement pour elle²⁴⁰ », lui permettaient sans doute d'accumuler des gros appointements. Cependant, cette petite carrière indépendante et parallèle a fortement mécontenté Perrin, ce qui, encore une fois, a contribué à dégrader ses relations avec le Théâtre-Français.

À vrai dire, le succès de la tournée de la Comédie-Française dépendait énormément de Sarah Bernhardt et, l'administrateur craignait, peut-être, que les représentations privées de l'actrice fissent de l'ombre à la troupe française. Perrin a dû, cependant, accepter d'accorder le droit à Sarah Bernhardt de faire ce qu'elle souhaitait pendant son temps libre, d'autres acteurs de la compagnie ayant également donné des représentations privées. Ainsi, l'actrice a annoncé l'exposition de ses peintures et sculptures dans une galerie de Piccadilly, ce qui a donné matière à de nombreux commérages en coulisses²⁴¹. De plus, son comportement pittoresque – Sarah achète un guépard et l'amène dans sa demeure, en dépit du choc causé à ses voisins – lui fait de la réclame dans les journaux londoniens. Enfin, le déroulement de la tournée de Londres montrait bien Sarah Bernhardt éclipsant les autres acteurs de la compagnie. Selon ses biographes, « dès le départ, il fut évident que Londres préférerait Sarah à tout ce que le Théâtre-Français avait à lui offrir. Lorsque Sarah était à l'affiche, les recettes s'élevaient à 12 500 francs au moins et, lorsqu'elle ne jouait pas, à 10 000 tout au plus²⁴² ».

²⁴⁰ Gold et Fizdale, *Sarah...*, *op.cit.*, p.160).

²⁴¹ « Comme pour exacerber leur irritation [de ses collègues], Sarah annonça une exposition de ses peintures et sculptures dans une élégante galerie de Piccadilly. La rumeur circula que le prince de Galles serait présent car, à cette époque, ce n'était plus un mystère que le futur roi d'Angleterre avait obtenu de Sarah plus qu'une simple révérence. Si le moindre doute avait subsisté, il eût été dissipé par une lettre que Sarah envoya au doyen de la compagnie pour excuser son absence lors d'une répétition et expliquer que le prince l'avait retenue fort tard dans la nuit. Cette 'représentation de commande', dont la durée réelle fit l'objet de conjectures, donna matière à des nombreux commérages en coulisses de la part des acteurs amateurs d'histoire grivoises comme des actrices jalouses qui déclaraient haut et fort que le comportement de Sarah était des plus méprisables » (*Ibid.*, p.165).

²⁴² *Ibid.*, p.164.

Le triomphe de Sarah devant les spectateurs anglais a agacé non seulement ses collègues des planches, mais également la presse française, qui suivait de près la tournée de la Comédie-Française. Les correspondants des journaux français dénoncent les excentricités de l'actrice et l'accusent de vouloir reléguer au second plan l'ensemble de la troupe du Français. Sarah Bernhardt rentre alors de Londres après un triomphe incontestable, mais le public de Paris l'attend avec un fort sentiment de rejet. Quelques menaces anonymes adressées à l'artiste arrivent même au Théâtre-Français. La situation empire lorsque Perrin impose à l'actrice de jouer un rôle qu'elle ne veut pas incarner²⁴³. Elle demande en vain à être remplacée ou à reporter la représentation. La mise en scène n'ayant pas été répétée autant de fois que l'actrice l'aurait voulu, le spectacle ne convainc pas les critiques. L'interprétation de Sarah Bernhardt est particulièrement attaquée. Cet échec, ne fait que jeter de l'huile sur le feu dans les relations que l'actrice entretient avec la Maison de Molière. Ainsi, Sarah décide de rompre avec la Comédie-Française, en envoyant à Perrin le 18 avril 1880, sa lettre de démission.

Quitter le Théâtre-Français était alors un acte très risqué²⁴⁴. Bien sûr, une carrière indépendante pouvait enfin libérer Sarah Bernhardt des toutes les contraintes que lui imposaient la hiérarchie et le fonctionnement de la Comédie. Elle serait enfin libre de choisir les rôles qui lui conviendraient mieux, de jouer où et quand elle le souhaiterait et, de plus, de gagner beaucoup d'argent dans des tournées, comme celle qu'elle allait entreprendre quelques mois plus tard en Amérique. En revanche, abandonner la Maison de Molière pouvait être aussi vu, dans le contexte de l'époque, comme un suicide professionnel et financier²⁴⁵. Tout d'abord, une sortie de la Comédie-Française pouvait lui coûter le rejet des critiques et du public parisien. De plus, en tant qu'actrice indépendante payée au cachet, rien ne pouvait garantir, malgré sa popularité, qu'elle allait construire une carrière financièrement stable comme celle

²⁴³ Il s'agit de Dona Clorinde, dans la pièce *l'Aventurière*, d'Émile Augier.

²⁴⁴ Il convient, en ce sens, de noter qu'avant Sarah Bernhardt d'autres actrices avaient fait l'expérience de quitter le Théâtre-Français. Ernest Pronier remarque le cas de Rosélia Rousseil, comédienne « d'excellentes qualités dramatiques » engagée à la Comédie-Française après avoir eu un succès éclatant au boulevard. Selon Pronier, c'est à Rousseil qu'on compte confier le rôle principal de la pièce *le Sphinx*. Mais, celui-ci étant distribué à Croizette, Mlle Rousseil part en tournée pour l'Égypte, où elle est « adulée, fêtée comme une reine » (Ernest Pronier, *Sarah...*, *op.cit.*, p.55). À son retour à Paris, l'artiste est engagée au Théâtre des Arts, situé au Boulevard de Strasbourg, et malgré son succès auprès de la critique, n'est plus jamais admise à la Comédie-Française.

²⁴⁵ Sophie-Aude Picon, *Sarah...*, *op.cit.*, p.110)

qu'elle avait à la Comédie. Au contraire, tout laissait croire qu'il s'agissait d'une affaire trop risquée. Les tournées dans lesquelles elle se produirait pouvaient lui apporter des fortunes, mais pouvaient également finir en succès mitigés : la traversée de l'Atlantique avait déjà attiré d'autres actrices, comme la célèbre Rachel, qui, malgré sa renommée en France, n'avait pas réellement triomphé en Amérique²⁴⁶.

En outre, une carrière indépendante engendrait plusieurs autres difficultés, que le critique Sarcey a pointées lorsque Sarah Bernhardt a donné sa démission du Théâtre-Français. Peu après cet épisode, l'illustre et impitoyable chroniqueur du monde des spectacles écrivait un long article pour démontrer à quel point Sarah avait eu tort de quitter la Comédie-Française. Certainement, Sarcey espérait par là convaincre l'actrice de revenir sur sa décision, et de reprendre sa place au sein de la troupe la plus importante de France. Le texte de Sarcey vaut la peine d'être lu dans son intégralité non seulement parce qu'il explique les différentes difficultés inhérentes à une carrière indépendante, mais également le poids que peut représenter pour un acteur le fait de quitter une institution comme la Comédie-Française. En effet, les mots du critique démontrent bien l'ampleur de la décision prise par Sarah Bernhardt et à quel point cela configurait une nouvelle étape dans la carrière de l'artiste :

[...] Une grande et illustre maison, comme est la Comédie-Française, ne saurait être à la merci d'une seule artiste. [...] Mlle Sarah Bernhardt avait beaucoup plus besoin de la Comédie-Française que la Comédie-Française n'a besoin de Mlle Sarah Bernhardt. Il est certain que pour le moment l'éminente comédienne est sollicitée de toutes parts. Ira-elle en Angleterre ? L'entraînera-t-on en Amérique ? Préféra-t-elle demeurer à Paris, étoile nomade, prête à jouer au cachet selon la pièce où on croira avoir un rôle pour elle. Tous les chemins lui sont ouverts ; elle n'a qu'à choisir.

Mais qu'elle ne s'y trompe point ; ses succès ne seront point de durée. [...] Les artistes qui, se fiant du bruit de leur noms, abandonnent la Comédie-Française et vont, courant le monde, chercher des aventures, voient peu à peu faiblir leur réputation et diminuer leur recettes. Ils n'ont plus où se retremper. Ils exploitent une renommée acquise ; ils ne peuvent la renouveler. Ils mangent leur fonds avec leur revenu ; et c'est d'eux qu'est vrai le proverbe : Pierre qui roule n'amasse pas mousse.

²⁴⁶ Sur la tournée de Rachel en Amérique voir Jules Chéry, *Mademoiselle Rachel en Amérique*, (Édition d'Anne Martin-Fugier), Paris, Le Temps retrouvé, Mercure de France, 2008. et Sylvie Chevalley, *Rachel en Amérique*, Paris, M.Brient, 1957.

Il ne faut point comparer les artistes de drame ou de comédie aux chanteurs et aux cantatrices. Le chant est un art cosmopolite. Mlle Patti et Mlle Nilsson peuvent promener à travers l'Europe une demi-douzaine d'opéras. Elles trouveront dans toutes les capitales un public prêt à les applaudir et à les payer. Et encore laisser l'enthousiasme. Mais la tragédie française est une plante éminemment nationale, et qui ne trouve, en Europe et dans le nouveau monde que des rares serres chaudes où s'acclimater et fleurir. Notre comédie, non plus, bien que plus intelligible à d'autres publics, ne saurait avoir un long et multiple rayonnement.

Il faut bien le dire : en pays étranger, on n'a guère pris nos grands acteurs que comme d'éclatantes excentricités, et, si j'ose m'exprimer ainsi, que comme des bêtes curieuses. Il y a des exceptions je le sais. Londres, Amsterdam, Saint-Pétersbourg ; mais enfin, même dans les grandes villes, le public international qui comprend notre langue et s'intéresse aux productions de notre littérature est rare, trié sur le volet et sa curiosité sera vite épuisée.

Reste l'Amérique. L'Amérique, le rêve de tous les déclassés de l'art, de tous les acteurs et de tous les chanteurs en rupture de ban ! L'expérience qu'en a faite la grande Rachel n'est pourtant pas bien encourageante. Certes s'il y eut jamais une femme qui semblait réussir dans une telle entreprise, c'était bien celle-là, dont la renommée emplissait les deux mondes, et qu'elle était reine par le génie plus que par la beauté. Elle s'était imaginé qu'elle portait, elle aussi, dans les plis de sa robe tragique les destinées de la Comédie-Française ; elle avait fatigué la direction de ses caprices et de ses incartades ; après l'avoir dix fois menacée de sa démission, elle avait un jour pris sa volée. Elle comptait revenir du nouveau monde, triomphante sur une flotte de galions. Tout le monde se rappelle les tristes suites de cette équipée où Rachel perdit un peu de son talent, beaucoup de sa réputation et de sa santé, et ne gagna point d'argent. Elle arriva trainant l'aile et tirant le pied ; et, depuis, elle ne fit plus que languir. Bien d'autres n'ont pas eu meilleur succès, qui n'en ont rien dit et dont on a rien su.

C'est donc un jeu très dangereux que joue là Mlle Sarah Bernhardt, dans un mouvement de mauvaise humeur. Très dangereux pour elle, bien entendu. Car elle n'y saurait blesser qu'elle-même.

Elle n'est point de celles dont les fortes épaules peuvent porter toute une pièce, qui n'ont pas besoin d'être entourées pour frapper les yeux de la foule. [...] Prenez l'un après l'autre tous les rôles de Mlle Sarah Bernhardt, vous verrez qu'ils ne peuvent être détachés impunément de l'ensemble, avec lequel ils font corps.

Et c'est, au reste, l'honneur du répertoire qu'elle est appelée à jouer. On taillait des pièces pour Déjazet, pour Bouffé, pour Lafont, pour Arnal. On n'en écrit point pour les sociétaires de la Comédie-Française. Ceux-là mêmes qui « font la province » sont obligés de chercher, en dehors du répertoire, des fantaisies, des monologues, des saynètes à deux ou trois personnages, un tas de bluette dont la vogue est toujours éphémère et douteuse.

Mlle Sarah Bernhardt court donc grand risque de ne point trouver dans les suites du coup de tête où elle s'est laissée emporter les avantages qu'on lui a promis. Me croira-t-elle, en croira-t-elle ses meilleurs amis, ses plus sincères administrateurs ? et je suis du nombre. Elle n'a plus qu'une chose à faire. C'est de présenter ses excuses, ou, si le mot la choque, de manifester ses regrets à M. Perrin, à ses camarades, et surtout à Émile Augier²⁴⁷.

Tout en rappelant l'importance de la Comédie-Française pour le théâtre français, Sarcey cherchait à démontrer que Sarah Bernhardt avait pris une très mauvaise décision lorsqu'elle a décidé de quitter la Maison de Molière. Les arguments du critique tentent ainsi de faire valoir que l'actrice n'était pas irremplaçable. Autrement dit, que la grande vedette du théâtre français restait « l'institution dans son ensemble » et non pas seulement l'un de ses interprètes. Evidemment, Sarcey essayait de toutes ses forces de contredire ce que la tournée de Londres avait démontré : la renommée de Sarah avait de loin éclipsé celle de la Comédie-Française. Ainsi, le critique explique que le succès de la vedette n'a pu se construire qu'en s'appuyant sur la réputation du Théâtre-Français, et que ce qui rendait visible son talent était le jeu d'ensemble de la troupe des grands acteurs français. La Comédie-Française n'était pas à la merci de Sarah, mais, bien au contraire, c'était l'actrice qui dépendait entièrement de la Maison de Molière.

Sarcey insiste sur les difficultés d'entreprendre une carrière indépendante, en pointant notamment la question de la composition d'une troupe d'excellence en dehors du Théâtre-Français et, dans le cas des tournées, la difficulté de jouer pour un public étranger. Le journaliste savait déjà que Sarah Bernhardt allait jouer à Londres dans les mois suivants et, peut-être même, qu'elle avait signé un contrat qui l'emmènerait la même année en Amérique. Observateur attentif de son temps, Sarcey n'était pas loin de la vérité. En effet, si la possibilité d'une carrière aux États-Unis pouvait être prometteuse (les Américains étaient connus pour payer des gros cachets²⁴⁸), des récits de voyages comme celui entrepris par Rachel montraient bien qu'il n'était pas évident

²⁴⁷ Francisque Sarcey, « Chronique théâtrale », *Le Temps*, 26 avril 1880.

²⁴⁸ En 1887, l'imprésario Maurice Strakosch observait : « Si le goût des arts se perdait un jour en Europe, on le retrouverait certainement en Amérique où, chaque année, il fait des progrès surprenants. On en voit la preuve dans les réceptions faites aux artistes qui vont chercher la fortune dans le Nouveau Monde. [...] ce sont eux (les Américains) qui permettent aux impresarii de payer aux étoiles des appointements inconnus en Europe » (Maurice Strakosch, *Souvenirs d'un imprésario*, Paris, Paul Ollendorf Éditeur, 1887, p.198).

de conquérir des spectateurs étrangers et d'obtenir un succès triomphal en dehors de Paris.

Bien que les comédies produites en France, « intelligibles à d'autres publics », aient connu un fort rayonnement dans divers pays du monde, il était difficile, selon Sarcey, d'acclimater le répertoire dramatique français en dehors de son pays d'origine. En effet, comment espérer que les spectateurs étrangers *comprennent* la totalité des œuvres, qu'ils sachent apprécier la finesse et les subtilités des textes sans parler couramment la langue française ? Bien entendu, malgré toute sa fierté prétentieuse, Sarcey exposait des difficultés réelles à propos des tournées. Il était évident que, pour conquérir un public étranger, Sarah Bernhardt allait devoir tout d'abord redéfinir son répertoire.

Comme l'explique Sarcey, la difficulté de composer une troupe ambulante impliquait la nécessité pour les grands acteurs en voyage d'explorer un répertoire différent, autrement dit, des pièces qui dépendaient davantage de la grande vedette que de l'unité de la compagnie. Selon le critique, les triomphes de Sarah Bernhardt avaient été conquis dans des rôles qui ne pouvaient guère « être détachés impunément de l'ensemble ». Ainsi, comme nous le verrons par la suite, l'artiste devra renouveler son répertoire, en faisant appel à des rôles déjà consacrés par d'autres comédiennes, ou encore à d'autres rôles écrits pour elle. De plus, les tournées allaient apprendre à l'actrice à davantage jouer avec son image, comme part d'une stratégie publicitaire. Enfin, pour réussir dans cette entreprise d'ampleur internationale, tout en tenant en haleine son public parisien, Sarah Bernhardt allait devoir repenser son travail d'actrice.

II.2.1 Les trois étapes d'une carrière indépendante

Le départ de la Comédie-Française va bouleverser la trajectoire de Sarah Bernhardt. Tout d'abord parce qu'en dehors du Théâtre-Français, l'actrice acquiert une liberté inédite pour choisir ses rôles et pratiquer le genre de théâtre qu'elle souhaite. Dépendant désormais uniquement de ses cachets, elle se rapproche d'autres auteurs et s'éloigne relativement d'un théâtre purement littéraire. Tout cela a très certainement eu un impact sur son jeu. Nous verrons plus loin, qu'au-delà de sa diction, pour laquelle Sarah était déjà acclamée, son nouveau répertoire lui demandera des qualités de

pantomime et qu'elle saura exploiter le visuel de la mise en scène. Par ailleurs, cette nouvelle étape de la carrière de Sarah Bernhardt devient plus complexe dans la mesure où l'artiste, en plus de son travail sur les planches, est désormais directeur de théâtre et chef de troupe.

D'une manière générale, cette nouvelle orientation pousse l'actrice à se rapprocher d'autres dramaturges, en créant certains des rôles qui l'ont immortalisée. En outre, sa situation d'artiste indépendante lui permet d'ériger son propre théâtre et de valider ses choix esthétiques. Enfin, la nécessité de faire prospérer ses théâtres dans un contexte de marché très concurrentiel, fait des tournées à l'étranger un élément structurant du travail de l'artiste, ces voyages étant un moyen sûr pour équilibrer ses finances et subventionner ses créations artistiques à Paris. Afin de comprendre ces aspects, il est nécessaire de retracer la trajectoire de Sarah Bernhardt en tant qu'actrice indépendante, tout en dégagant plusieurs étapes. D'emblée trois moments s'imposent à nous. Le premier, allant de 1880 à 1893, correspond à la période qui va de la sortie de la Comédie-Française jusqu'à son installation au Théâtre de la Renaissance. Le deuxième, de 1893 à 1899, rassemble les années passées dans cette salle, moment où l'artiste s'affiche effectivement comme directrice de théâtre. Le troisième, allant de 1900 à 1923, correspond à son installation dans la salle qui portera enfin son nom et où Sarah Bernhardt passera les dernières années de sa carrière jusqu'à son décès. Nous remarquerons que, pendant ces trois périodes, les tournées à l'étranger sont régulières, ce qui montre bel et bien à quel point l'artiste se mondialise.

II.2.1.1. « 1880 à 1893 » : la première étape.

Quelques mois après avoir quitté la Comédie-Française, Sarah Bernhardt part en tournée à Londres, Bruxelles et Copenhague. Décrite dans les journaux français comme une artiste capricieuse, son image est malmenée dans le Paris de l'époque, l'actrice devait donc pour reconquérir la capitale française, se faire désirer. Elle signe alors un contrat avec l'impresario William Jarrett, qui organise avec l'entrepreneur Henry Abbey, sa première tournée américaine (États-Unis et Canada), qui dure de novembre 1880 à mai 1881. Son départ est certainement également motivé par des raisons financières (sa vie à Paris est extrêmement coûteuse et, sans le salaire payé par la

Comédie-Française, seul un voyage de cette dimension peut lui éviter la banqueroute²⁴⁹). Ainsi, après une tournée à Londres puis en province d'une durée de vingt-huit jours, organisée par son ancien directeur à l'Odéon, Félix Duquesnel, l'actrice quitte le sol français pour se rendre à New York et parcourir ensuite plusieurs villes américaines.

Libre des contraintes imposées par la Comédie-Française, Sarah Bernhardt peut dorénavant créer « un théâtre à sa propre image²⁵⁰ ». Il est, à cet égard, important de noter que c'est pendant ce premier voyage que l'actrice joue pour la première fois certains rôles qui ne quitteront plus jamais son répertoire durant toute sa carrière. *Adrienne Lecouvreur* et *Froufrou*, personnages des pièces homonymes, immortalisés auparavant par Rachel et Aimé Desclée²⁵¹, sont incarnés par Sarah Bernhardt pendant sa première tournée en tant qu'actrice indépendante à Londres en mai 1880. Ces rôles, très applaudis dans la capitale anglaise²⁵², sont ensuite présentés en Amérique en 1880-1881. C'est également le public étranger qui assiste en premier à la performance de Sarah Bernhardt dans le rôle de la courtisane Marguerite dans la pièce *La Dame aux Camélias*, créée en 1852, au Théâtre du Vaudeville, par l'actrice Eugénie Doche²⁵³. Le choix de ce répertoire n'était pas le fait du hasard. En effet, ces pièces permettent à Sarah Bernhardt de montrer toute l'étendue de son talent. Il s'agit de personnages essentiels à l'intrigue qui vivent des moments d'intensité dramatique, ce qui exige de l'actrice une forte présence scénique, tout comme une capacité à bien dire le texte, à

²⁴⁹ Dans ses mémoires Sarah évoque la somme qui lui avait été proposée par Jarret : « Nous n'avions jamais parlé chiffres, et voici ce qu'il me proposa : cinq mille francs par représentation et la moitié de la recette en surplus de quinze mille francs ; c'est à dire que le jour où la recette atteindrait vingt mille francs, je toucherais sept mille cinq cents francs. De plus : mille francs par semaine pour mes frais d'hôtel ; de plus, un Pullman dans lequel devait se trouver un piano, quatre lits pour mon personnel, et deux cuisiniers pour me faire la cuisine pendant la route. M. Jarret toucherait dix pour cent sur toute somme perçue par moi...J'acceptai tout. J'avais hâte de quitter Paris » (Sarah Bernhardt, *Ma double...*, *op.cit.*, p.382).

²⁵⁰ Gold et Fizdale, *Sarah...*, *op.cit.*, p.179.

²⁵¹ Formée au Conservatoire dramatique, Aimée Olympe Desclée (1836-1873) débute sa carrière au Théâtre du Gymnase où elle triomphe notamment dans le répertoire de Dumas fils. Elle obtient également un énorme succès dans sa création de *Froufrou* (1869), rôle-titre d'une pièce de Meilhac et Halévy.

²⁵² Notamment par des critiques français Sarcey, Vitu et Lapommeraye, qui se sont rendus à Londres spécialement pour y couvrir le passage de Sarah Bernhardt.

²⁵³ Marie Charlotte Ile Doche (1821-1837) se produit principalement au théâtre du Vaudeville, où elle obtient beaucoup de succès, notamment dans sa création de Marguerite pour la pièce *La dame aux camélias*. Elle fait aussi des tournées en Europe, où elle aborde le rôle d'*Adrienne Lecouvreur*, pièce de Scribe.

émouvoir le spectateur par des élans de fureur, de colère, de douleur et, surtout, des scènes de mort :

Il faut voir de quelle façon elle écoute, frémissante et sanglotant de vraies larmes, l'insupportable sermon du père Duval, et de quel accent désespéré elle laisse tomber la longue tirade qui suit le dernier acte, surtout qui devait valoir à Sarah Bernhardt un des plus beaux succès de sa carrière théâtrale. La grande artiste a su renouveler la mort de Marguerite [...] et en faire une chose absolument originale et personnelle²⁵⁴.

Comme nous l'avons mentionné, ses rôles, nouveautés dans le répertoire joué par Sarah Bernhardt, ne sont point inconnus du public. Au contraire, il s'agit de pièces qui avaient déjà conquis une place de prestige auprès de la critique française, et qui étaient en quelque sorte familières des spectateurs étrangers. Le souvenir de Rachel dans le rôle-titre d'*Adrienne Lecouvreur* était encore présent dans l'esprit des français, des anglais et des américains. Ainsi, comme le remarque Sophie-Aude Picon, en reprenant les rôles d'*Adrienne et Froufrou*, « Sarah se mesure à deux références historiques des spectateurs²⁵⁵ ». Elle s'empare donc d'un répertoire connu et joue avec l'horizon d'attente du public. Autrement dit, elle se montre à la hauteur des grandes actrices de son siècle, tout en donnant à voir au spectateur sa touche d'originalité. *Les Annales du théâtre et de la musique* de l'année 1884 illustrent cet aspect de manière convaincante. En décrivant le jeu scénique de Sarah Bernhardt dans *Froufrou*, Noël et Stoullig n'hésitent pas à comparer l'actrice à Aimée Desclée, créatrice du rôle, tout en montrant les nouveautés que Sarah apporte au troisième acte de la pièce :

Vous vous rappelez la grande scène du troisième acte, où Mlle Desclée arpentait à grands pas le théâtre, jetant à sa sœur, par phrases entrecoupées, les reproches les plus sanglants, tandis que cette sœur, courant après elle, s'accrochant à sa robe, ne trouvait à lui dire que : Gilberte ! Gilberte ! – Sarah se tient droite, presque immobile sur le devant de la scène, face au public, lançant sa terrible imprécation : 'Ah ! comme tu as bien su me faire vouloir ce que tu voulais !... Comme tu es habile, ma sœur, et comme je ne suis qu'une enfant près de toi ! etc...'

²⁵⁴ Édouard Noël et Edmond Stoullig, *Les annales du théâtre et de la musique*, Paris, G. Charpentier, 1885, p. 196.

²⁵⁵ Sophie-Aude Picon, *Sarah...*, *op.cit.*, p.115. On remarque la même chose pour le cas d'autres créations comme celle du personnage de Cléopâtre, en 1890, rôle qui avait déjà été incarné à la fois par Rachel et Mlle George, autre comédienne célèbre du XIXe siècle, dans des textes tragiques, au Théâtre-Français. Ainsi, comme l'observe Ernest Pronier : « Rien d'étonnant que Sarah, comparée tant de fois à ces illustres devancières ait voulu incarner ce rôle » (Ernest Pronier, *Sarah...*, *op.cit.*, p.93).

Sans changer de place et tout en déchirant de ses ongles un mouchoir de batiste, dont elle fait un millier de petits morceaux, l'artiste donne à ses doléances et à ses récriminations une ampleur extraordinaire. Ici encore Mme Sarah Bernhardt a provoqué les applaudissements de la salle entière et les rappels d'un public enthousiasmé²⁵⁶.

Il semblerait, alors, d'après le compte rendu de Noël et Stoullig, que le principal atout de Sarah Bernhardt serait sa capacité à rehausser ses répliques, justement par l'effet causé par sa présence immobile sur scène, devant le public. Nous pouvons alors imaginer que l'actrice jouait avec le magnétisme qu'elle exerçait sur le spectateur, et que cette qualité était essentielle lorsqu'elle se produisait en dehors de France.

En effet, le choix du répertoire représenté dans les tournées devait prendre en compte les attentes d'un public non francophone et le potentiel de chaque pièce à « communiquer » avec des spectateurs étrangers. En ce sens, rien de plus sensé que de choisir des pièces à effets directs, ou encore puiser dans les références théâtrales relativement récentes, en jouant des textes connus²⁵⁷, notamment par l'interprétation d'autres comédiennes devenues célèbres.

S'il est vrai que, dans sa carrière indépendante, Sarah Bernhardt n'hésite pas à reprendre des rôles déjà consacrés, il serait complètement injuste et faux de dire que l'actrice ne travaillerait désormais que sur des reprises. Au contraire, les années qui suivent se montrent très fécondes en termes de création pour l'artiste. C'est d'ailleurs de cette époque que date sa collaboration avec Victorien Sardou, l'un des auteurs les plus acclamés de son temps, et qui écrit spécialement pour elle des nombreux rôles. Sarah retourne sur les planches parisiennes dans le rôle de *Fédora*, que Sardou lui crée sur mesure. Ayant signé un contrat avec le directeur du Vaudeville, elle fait sa rentrée officielle à Paris dans ce théâtre pour la saison 1882-1883. Sa création de *Fédora* est applaudie et jouée 114 fois entre le 11 décembre 1882 et le 25 avril 1883.

²⁵⁶ Édouard Noël et Edmond Stoullig, *Les annales...*, op.cit, 1884, p.193.

²⁵⁷ On remarque qu'une version de *La Dame aux camélias*, sous le titre de *Camille*, était déjà jouée aux États Unis, lors de la première tournée de Sarah Bernhardt dans ce pays.

Entretemps, Sarah Bernhardt loue l'Ambigu-Comique, dont la direction est confiée à son fils Maurice Bernhardt²⁵⁸. Dans cette salle, c'est son mari, Damala²⁵⁹, et non pas elle-même, qui se produit, à côté de Mlle Agar, dans le drame inédit au théâtre *Mères Ennemies*, de Catulle-Mendès. En effet, l'Ambigu met en scène tout au long de la saison 1882-1883²⁶⁰, des pièces nouvelles de jeunes auteurs, comme Jean Richepin²⁶¹, avec la débutante Réjane²⁶² dans le rôle homonyme de *La Glu*. Malgré le succès de Sarah Bernhardt au Vaudeville, les recettes à l'Ambigu ne se montrent pas tout à fait satisfaisantes. Selon Picon (2010) en 1883 « elle a déjà dépensé près de 500 000 francs dans son théâtre, les créanciers s'impatiente, elle est sur le point de perdre son hôtel particulier et décide de vendre ses bijoux aux enchères sans grands états d'âme. Elle part aussitôt après pour une tournée en Scandinavie et en Angleterre²⁶³ ».

En effet, dès les mois d'avril Sarah Bernhardt est en tournée en Europe. Elle se produit en Belgique, aux Pays-Bas, à Londres, en plus de quelques villes de la province française. Ces voyages doivent certainement assurer de belles sommes²⁶⁴ à la comédienne, lui permettant de mener à bien, pour la saison 1883-1884, un projet plus ambitieux. Sarah décide de louer le Théâtre de la Porte-Saint-Martin, salle plus vaste (et donc plus rentable) que celle de l'Ambigu-Comique. C'est encore son fils Maurice

²⁵⁸ Maurice Bernhardt est alors âgé de dix-huit ans. Selon Pronier (1942, p.257) il est certain que le jeune fils ne devait être qu'un « prête-nom » pour sa mère et que Sarah Bernhardt resterait à la tête de l'entreprise.

²⁵⁹ Jacques Damala (1855-1889) était un acteur d'origine grecque. Sarah se marie avec lui en 1881, lors d'une tournée en Europe. Damala intègre la troupe de la Parisienne, et joue avec Sarah dans d'autres spectacles en France.

²⁶⁰ Ernest Pronier note que l'Ambigu était un théâtre populaire et qu'à l'époque Sarah a voulu le transformer en scène littéraire en montant des pièces de l'École parnassienne et romantique. (Ernest Pronier, *Sarah...*, op. cit., p.17).

²⁶¹ Poète et romancier, Jean Richepin (1849 -1926) fait une carrière réussie à la fin du XIXe siècle comme dramaturge. Devenu amant de Sarah Bernhardt pendant une courte durée, il collabore longtemps avec l'actrice. Il est également joué à la Comédie-Française (*Le Flibustier*, 1888), à l'Odéon (*Le Chemineau*, 1897) ou au Théâtre Libre d'André Antoine (*La Gitane*, 1900). Son roman *La Glu* obtient beaucoup de succès, et est adapté pour le théâtre en 1883 et pour le cinéma en 1913 et 1938.

²⁶² Gabrielle-Charlotte Réju (1856-1920) est l'une des actrices les plus connues du début du XXe siècle. Formée au Conservatoire, elle obtient beaucoup de notoriété dans les pièces de Victorien Sardou, mais se tourne aussi vers le théâtre naturaliste et joue *Une maison de poupée* d'Ibsen. Elle entreprend plusieurs tournées en Europe et aux Amériques. Elle visite le Brésil en 1902 et, en 1909, ses représentations inaugurent le nouveau Théâtre Municipal de Rio de Janeiro. En 1905 elle achète son propre théâtre à Paris, baptisé Théâtre Réjane.

²⁶³ Sophie-Aude Picon, *Sarah...*, op.cit., p.182.

²⁶⁴ *Le Figaro* du 13 mai 1883 informait, par exemple, qu'à Bruxelles, les recettes de Sarah Bernhardt « représentaient le maximum de ce qui pouvait faire le théâtre des Galeries Saint-Hubert », où la comédienne jouait. Jules Prével, « Courrier des théâtres », *Le Figaro*, 13 mai 1883.

Bernhardt, avec Louis Derenbourg et, plus tard, Félix Dusquesnel, qui se chargera de la direction du théâtre. Cette salle, vouée aux grands et luxueux spectacles, permettra à l'artiste d'exploiter les effets visuels dans ses représentations, très réputées désormais par l'exubérance des décors et des costumes de scène.

La saison débute, néanmoins, avec une pièce intime, *Froufrou*, de Meilhac et Halévy, que Sarah joue par la première fois à Paris et dans laquelle elle obtient un énorme succès (la pièce est jouée plus de 100 fois). En décembre, l'actrice joue le drame en vers *Nana Sahib*, de Richepin, qui n'est pas été très bien reçu par la critique, mais admiré pour la beauté de la mise en scène qui « touche à la féerie » :

rendons hommage à Mme Sarah Bernhardt, non seulement par la façon poétique dont elle a délicieusement posé et 'chanté' le rôle de Djamma, mais pour la tentative littéraire et artistique qu'elle a faite, en donnant sur la scène de la Porte-Saint-Martin et en y montant avec tant de richesse et de goût dans les décors, les costumes et la mise en scène, la curieuse pièce de M. Richepin²⁶⁵.

De même, la création de *Théodora*, encore une pièce de Sardou créée spécialement pour Sarah Bernhardt, reçoit des très bonnes critiques quant aux aspects visuels de la représentation. La pièce, dont l'intrigue se passe à Byzance, permet à l'actrice de réaliser une véritable recherche historique afin de concevoir les aspects plastiques de la mise en scène : « Magnifique était le riche décor du palais impérial signé Robecchi. Charmant est celui de Styrax, brossé par M. Lemeunier, l'un des meilleurs élèves du regretté Chéret²⁶⁶ ».

C'est également pendant cette saison à la Porte Saint-Martin (en janvier 1884), que Sarah jouera de façon continue en France *La Dame aux camélias*, « qui devient sa pièce terre-neuve²⁶⁷ ». Mais selon certains de ses biographes, comme Pronier, malgré certains triomphes, le Théâtre de la Porte Saint-Martin se retrouve rapidement dans une situation financière très inquiétante, ce qui aurait obligé Sarah Bernhardt à partir encore

²⁶⁵ Édouard Noël et Edmond Stoullig, *Les annales...*, *op.cit.*, 1884, p.196.

²⁶⁶ *Ibid*, 1885, p.211.

²⁶⁷ Ernest Pronier, *Sarah...*, *op.cit.*, p.84.

une fois pour une longue tournée à l'étranger : « Malgré cet effort d'art, à l'été 1884, le théâtre allait périliter et l'étoile se trouver en butte à des difficultés inextricables²⁶⁸ ».

Même s'il paraît logique que l'actrice soit partie en voyage chaque fois qu'elle était touchée par des difficultés économiques, il est curieux de noter que pour l'année 1884, les recettes publiées dans *l'Almanach des spectacles*²⁶⁹ décrivent plutôt une situation confortable pour le Théâtre de la Porte Saint-Martin. Quatrième en termes de bénéfices à Paris, la salle louée par Sarah Bernhardt fait en 1884 un chiffre de recettes de 1.300.978, 25 francs, derrière à peine l'Opéra (2.646.269 fr 77c), l'Opéra-Comique (1.734.137 fr 50c) et la Comédie-Française (1.636.342 fr 69c). Il est vrai qu'une comparaison entre le Théâtre de la Porte-Saint-Martin et ces trois dernières salles peut paraître un peu forcée puisqu'il s'agit de théâtres subventionnés. Cependant, si l'on considère la recette d'autres salles privées la même année, comme le Gymnase (1.294.538 fr) ou le Châtelet (1.202.946 fr 50c), on voit bien que le théâtre loué par Sarah Bernhardt était plutôt bien placé. Après tout, il faut aussi considérer que les dimensions de la Porte-Saint-Martin faisaient de cette salle une scène très coûteuse (à la différence, par exemple, du Gymnase, plus petite et vouée à des représentations moins luxueuses). Si l'on prend l'exemple de la pièce *Théodora*, jouée plus de trois cents fois entre 1884 et 1885, où apparaissent de nombreux figurants exhibant des costumes somptueux devant des décors historiques fastueux (voir annexes), on mesure à quel point les mises en scène de la Porte-Saint-Martin demandaient de grands capitaux (sans parler de tout le personnel non artistique nécessité par le spectacle).

²⁶⁸ *Ibid.*, p.260.

²⁶⁹ Albert Soubies, *Almanach des Spectacles*, Tome onzième, Paris, Librairie des Bibliophiles, 1884.



Figure 2 - Illustration représentant une des scènes de *Théodora* à la Porte Saint-Martin²⁷⁰.

De plus, il est important de noter que certaines pièces n'ont pas rencontré leur public, c'est le cas, par exemple de *Marion Delorme*, de Victor Hugo, et d'*Hamlet* (Sarah dans le rôle d'Ophélie), jouées en 1885 et dont le succès est plutôt mitigé. Il semble donc que le coût élevé des représentations et de la salle obligeait Sarah Bernhardt à augmenter davantage ses revenus. L'actrice part en tournée dans les Amériques en 1886 et revient en Europe en 1887, pour créer un grand succès la *Tosca* de Sardou et repartir à nouveau en voyage artistique en Europe et Afrique (Egypte), l'année suivante.

Non seulement cette période, dans la carrière de Sarah Bernhardt, est marquée par des nombreux voyages, mais également par une collaboration intense avec Victorien

²⁷⁰ Source BnF, Arts du Spectacle.

Sardou²⁷¹, auteur de certains de ses rôles les plus marquants. Le partenariat avec le dramaturge est, en effet, déterminant pour la trajectoire de Sarah Bernhardt. C'est à travers la plume de Sardou que l'actrice abordera les textes à grand spectacle et drames historiques qui marqueront toute sa carrière. Héritier de Eugène Scribe, qui popularise la formule de la *pièce bien faite*, Sardou règne sur les planches parisiennes pendant la deuxième moitié du XIXe siècle. Il écrit également pour la comédie et produit des pièces historiques, dont la filiation au romantisme et au mélodrame est assez claire, qui lui valent ses plus grands triomphes. Considéré comme le « grand faiseur » de la période, habile dans la création des pièces à effets, Sardou offre à Sarah Bernhardt des rôles sur mesure, des intrigues haletantes, bien adaptées au goût du public, et des scénarios qui servent de prétextes à de luxueuses mises en scène.

Selon Ernest Pronier, l'association de Sarah à Sardou est très avantageuse pour l'actrice dans la mesure où l'auteur, très populaire, pouvait fournir à la comédienne des pièces dont la réussite était plus au moins assurée :

Enfin, ce qu'il ne faut pas oublier, c'est que Sarah avait de grandes responsabilités financières, sa vie à gagner. Les reprises de *Froufrou*, de *La Dame aux camélias*, de Marion Delorme, pièces déjà anciennes, n'ayant pas eu de tout le succès qu'on espérait, *Macbeth* n'ayant guère duré sur l'affiche, et la débâcle de la Porte Saint-Martin étant proche, Sarah s'associa tout simplement à son ancien directeur Duquesnel, habille metteur en scène, et à Victorien Sardou, le roi faiseurs de l'époque, qui possédait toutes les ficelles de la comédie et du drame. L'auteur célèbre de *Patrie !* allait broser des sortes de fresques historiques pour la plus grande tragédienne du temps, et la merveilleuse interprète de Racine se transformer... en comédienne dell'arte : c'est à dire que l'intérêt du public se concentrera plus sur le jeu de l'artiste que sur la pièce représentée et les intentions de l'écrivain. [...] Notons que c'est à partir de Théodora qu'elle commence à cultiver cet hiératisme d'idole gemmé, se plaisant au milieu des palmes et des cierges allumés, dans un tourbillon d'encens²⁷².

Cependant, le commentaire fait par Pronier des rapports Sarah-Sardou doit être lu avec précaution. Si Sardou possède une énorme popularité grâce à sa maîtrise de la structure

²⁷¹ Victorien Sardou (1831-1908) s'impose dans le théâtre français à partir des années 1860. Sur l'auteur voir : Guy Ducrey (Éd.), *Victorien Sardou, un siècle plus tard* : actes du colloque international tenu à l'Université Marc Bloch, Strasbourg, 22-24 septembre 2005, Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg, 2007. Et Isabelle Moindrot (Dir.), *Victorien Sardou, Le théâtre et les arts*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2010.

²⁷² Ernest Pronier, *Sarah...*, *op.cit.*, p.209.

de la *pièce bien faite* et des ficelles dramaturgiques, il est tout de même vu par ses contemporains comme un auteur sans grandes qualités littéraires et qui préfère s'abandonner au goût du public pour le spectaculaire. Pronier partage cet avis parce qu'il est trop imprégné des valeurs de l'époque, et il nous donne une vision entachée de préjugés sur l'association artistique entre Sarah Bernhardt et Victorien Sardou.

Malgré tout, l'analyse du biographe relève des aspects importants quant à l'alliance entre l'actrice et le dramaturge, comme la question de la place dévolue à l'aspect spectaculaire du jeu d'acteur de la tragédienne, à partir du moment où elle incarne des rôles créés par Sardou. En effet, l'association avec cet auteur allait marquer fortement le travail de Sarah Bernhardt. Tout d'abord, les thèmes des pièces de Sardou impliquaient toute une recherche historique et un soin très particulier apporté à la spectacularité de la représentation : costumes et décors. De plus, le rythme de l'action imposait un style de jeu différent, où le point fort était plutôt lié à la gestuelle qu'à la déclamation.

Il est à cet égard curieux de noter que l'association avec Sardou se fait au moment où Sarah, actrice indépendante, se produit dans des tournées pour un public étranger, qui, certainement, prêtait plus attention à la présence scénique de l'artiste qu'aux qualités littéraires des textes qu'elle jouait. Ainsi, en 1887, Francisque Sarcey observait que le jeu de Sarah Bernhardt avait été transformé par l'écriture de Sardou, et que cette métamorphose était en lien direct avec l'internationalisation de la carrière de la tragédienne. Lors de la création de *la Tosca*, l'un des grands triomphes de Sarah et de Sardou, devenu plus tard un opéra, Sarcey publie une longue critique, dans laquelle il constate ces aspects. Encore une fois, le texte mérite d'être lu dans son intégralité, étant donné la quantité d'éléments qu'il fournit :

La Porte-Saint-Martin nous a enfin donné la *Tosca* de M. Victorien Sardou. La pièce a réussi comme on devait s'y attendre, et elle réussira plus encore, je crois, dans les pays d'outre-mer, pour qui elle semble avoir été plus spécialement faite. La *Tosca* est surtout et avant tout un bel article d'exportation.

Elle devait, à ce titre, se plier et satisfaire à de nombreuses exigences, et les données du problème, tel que les circonstances l'avaient posé, étaient si complexes, qu'il n'y avait guère que M. Victorien Sardou qui fût capable d'en donner une solution élégante.

C'était une pièce que Sarah Bernhardt devait pouvoir emporter en poche et jouer à elle toute seule ; j'entends par là que les personnages chargés de lui donner la réplique devaient être réduits au plus strict minimum, et que leur rôles devaient être de ceux dont le premier venu se peut tirer à l'aide d'un à-peu-près honorable.

Il fallait encore s'arranger de façon que Mlle Sarah Bernhardt, étant en scène, ne se fatiguât pourtant pas outre mesure. Le rôle de Théodora avait été écrasant pour elle, bien qu'elle n'en jouât que les principales scènes et qu'elle expédiât les autres, comme on fait des seigneurs de moindre importance. Il était essentiel de lui ménager cette fois un rôle où elle n'eût à donner que quelques éclats de voix, où la pantomime eût une grande part : car elle excelle dans la pantomime.

Il résultait de là qu'il fallait imaginer une action d'où fussent bannis tous les développements psychologiques, qui mettent en jeu les longues conversations, les monologues, les tirades, toutes les superfluités qui, outre qu'elles sont épuisantes pour l'actrice, n'auraient peut-être pas l'heure de plaire à des Yankees non plus qu'à des Malais ou à des Cochinchinois. Des faits rien que des faits, et des gros faits, qui crèvent les yeux qui émeuvent la sensibilité physique.

Ce n'est pas tout : ces publics internationaux sont fous de beaux spectacles. Il fallait donc que cette action pour rapide et brutale qu'elle fût, servît de prétexte à de luxueuses mises en scène, et qu'elles ne fussent pourtant pas assez essentielles au drame pour qu'il ne fût pas possible, le cas échéant, de les supprimer ou de les raccourcir ou de les modifier.

Il fallait enfin (et ce n'était pas le plus facile de la besogne) que cette pièce, en même temps qu'elle répondait à des exigences si diverses, pût encore faire illusion à des Parisiens, et contenter même les plus délicats par de certains coins où se trahirait discrètement la main de l'artiste. C'était, en effet, une nécessité pour la *Tosca* de réussir à Paris, si l'on voulait qu'elle triomphât à New York et à Valparaíso. Il fallait donc avoir l'air, tout en écrivant pour les foules des deux mondes, de n'avoir songé qu'aux Parisiens, afin de ne pas les renvoyer de mauvaise humeur.

Quand je vous disais que les données du problème étaient nombreuses, complexes et difficiles²⁷³ !

La critique élaborée par Sarcey s'adresse ainsi non seulement à la dramaturgie de Sardou, mais également au processus de l'internationalisation de la carrière de Sarah Bernhardt. Plus encore, l'association entre l'actrice et l'auteur est vue comme essentielle pour la conquête des spectateurs des « deux mondes ». Sardou, marqué par le sceau d'auteur *facile* et dont le théâtre était spectaculaire, a été un partenaire

²⁷³ Francisque Sarcey, « *Cronique théâtrale* », Le Temps, 28 novembre 1887.

fondamental de la carrière de Sarah, laquelle cherchait à élargir son public, non seulement à Paris, mais également dans divers pays du monde. En effet, Sardou devient capital pour la construction du travail de Sarah en tant qu'artiste indépendante puisque ses pièces permettent à l'actrice de présenter des mises en scène somptueuses et de créer de nouveaux rôles, avec un registre différent de celui auquel elle avait été habituée pendant ses années à l'Odéon et à la Comédie-Française.

En outre, les mots de Sarcey suggèrent également tous les éléments que Sarah Bernhardt et Sardou devaient prendre en compte, lors du choix du répertoire dramatique présenté par l'artiste dans sa carrière indépendante. Il fallait à la fois tenir compte des attentes du spectateur parisien et du public étranger, mais également considérer l'écart entre le talent de Sarah Bernhardt et celui des membres de sa troupe (notamment celle qui part avec elle en tournée) afin de créer des pièces qui n'exigent pas une grande qualité de jeu de la part de l'ensemble de la compagnie. Enfin, la critique de Sarcey nous laisse entrevoir la place occupée par Sardou dans la hiérarchie du goût de l'époque : un auteur de succès, créateur de pièces à grand spectacle jouées dans des théâtres centraux et réputés célèbres, mais relativement mal vu par la critique du point de vue de ses qualités littéraires. Encore une fois, c'est la division faite entre « théâtre de texte » et « théâtre spectaculaire » qui s'impose et détermine le regard péjoratif que la critique ou les intellectuels ont jeté, même *a posteriori*, sur Sardou. Cette vision dévalorisante du théâtre spectaculaire est présente, nous l'avons vu plus haut, dans l'évaluation faite par Pronier de la carrière indépendante de Sarah. Selon le biographe, à cette période l'actrice, se serait détachée de son esprit de tragédienne pour devenir une « comédienne *dell'arte* ».

Nous pouvons peut-être alors considérer qu'en travaillant à son compte, Sarah Bernhardt opte pour la popularisation de son image en faisant appel notamment à des auteurs chéris du public comme Sardou. Cette « vulgarisation » est d'autre part, également déterminée par les besoins financiers de l'actrice. Sardou étant un auteur très rentable, ses spectacles permettent à Sarah de se renflouer pour pouvoir ensuite jouer des pièces plus littéraires : « Remarquons en passant qu'après avoir joué une pièce destinée à assurer de grosses recettes, elle monte toujours un spectacle littéraire. Ceci se produit avec un rythme à peu près régulier. *Esther*, de Racine, par exemple, succédant à

*La Sorcière*²⁷⁴ ». Pronier, observe ainsi que, tout comme les tournées artistiques de Sarah, le travail de Sardou devient fondamental pour construire la carrière de l'artiste. Ses pièces permettent à la comédienne de conquérir des nouveaux publics et de faire de grosses recettes, qui financent ses tentatives artistiques les plus osées, ou littéraires, nécessairement moins rentables²⁷⁵.

Enfin l'analyse de Pronier et Sarcey, à propos du travail de Sarah Bernhardt en dehors de la Comédie-Française, met en lumière des aspects essentiels, comme l'importance de la pantomime dans le jeu d'acteur de Sarah Bernhardt et de la mise en scène comme élément fondamental dans les théâtres dirigés par l'artiste. Pronier²⁷⁶ note à cet égard que la collaboration entre Sardou et Duquesnel, qui dirige la Porte-Saint-Martin entre 1886 et 1891, est cruciale pour le travail de Sarah, *a posteriori*. Dans les décennies suivantes, une fois directrice de salle, l'artiste cherchera toujours à mettre en scène des spectacles somptueux, exigeant des recherches historiques pour la fabrication de décors en trompe l'œil et des costumes éblouissants. La mise en scène devient alors une caractéristique marquante des pièces montées dans les salles dirigées par Sarah, l'artiste se montrant très intéressée par les aspects visuels du théâtre.

II.2.1.2. 1893-1899 : Le Théâtre de la Renaissance

A la fin du mois de mai, nous apprenions que le théâtre avait trouvé un sérieux acquéreur en la personne de Mme Sarah Bernhardt, qui devait s'y installer l'hiver suivant en compagnie de M. Maurice Grau. Le bail, fait pour une longue durée, nous donnait l'espoir de garder ici plusieurs années de la grande voyageuse. L'intention de M. Maurice Grau était de faciliter à Mme Sarah Bernhardt l'accomplissement d'un projet qu'elle

²⁷⁴ (Pronier, *Sarah..., op.cit.*, p.87). Il est à remarquer que l'exemple cité par Pronier ne correspond pas à l'étape de la carrière de Sarah Bernhardt dont il est question dans ces lignes. *La Sorcière*, grand succès de Sarah, est présenté en 1903 au Théâtre Sarah-Bernhardt.

²⁷⁵ Il faut néanmoins nuancer la question. S'il est vrai que Sardou est auteur populaire et qu'une grande partie de ses pièces deviennent de triomphes financiers pour Sarah Bernhardt, ceci ne s'applique pas à toutes les créations de l'auteur. Pronier cite l'exemple de la pièce *Cléopâtre*, créée en 1890, dont le succès aurait été, selon le biographe, plutôt mitigé : « La foule se porte donc peu de temps à la Porte Saint-Martin pour entendre la nouvelle Cléopâtre ». (*Ibid.*, p. 93).

²⁷⁶ *Ibid.*, p.263.

chérissait depuis longtemps : celui d'avoir « son théâtre à elle » à Paris, à l'exemple d'Irving, le célèbre tragédien anglais²⁷⁷.

De retour d'une longue tournée mondiale qui a duré trois ans (1891-1893), Sarah Bernhardt s'installe au Théâtre de la Renaissance²⁷⁸. La signature du bail marque une nouvelle étape dans la carrière de l'actrice. Ici, Sarah assume effectivement la direction de la salle et la fonction de metteur en scène. Son nom figure comme responsable de la gestion du théâtre, accompagné de celui de Victor Ullmann dans la fonction d'administrateur. Il est vrai que quelques années auparavant, l'artiste avait déjà mis en scène un spectacle (*Les Mères ennemies*, de Catulle-Mendès) au Théâtre de l'Ambigu, qu'elle avait loué pour son fils et son mari, Jacques Damala. Cependant, ce n'est que plus tard, au Théâtre de la Renaissance, que Sarah fait effectivement ses débuts en tant que metteur en scène. Ici, l'artiste peut enfin réaliser le rêve d'avoir son propre théâtre, dont le programme et l'organisation peuvent désormais être définis selon ses propres critères.

Ainsi, dès son arrivée à la Renaissance, Sarah prend des mesures administratives importantes :

L'ouverture de la Renaissance promet d'être un événement sensationnel dans le monde artistique [...] Pour ne parler que des mesures prises pour attirer le public au simple point de vue confortable, citons les innovations suivantes : Le tarif des places en location sera le même que celui du bureau ; les coupons de toutes places pourront donc être pris à l'avance sans augmentation de prix. Les ouvreuses étant rétribuées par l'administration du théâtre, il leur sera formellement interdit de recevoir la moindre gratification et leurs services de vestiaire, petits bancs, programmes, etc., seront absolument gratuits. Le claque est résolument supprimée, les artistes attendant du seul public la récompense de leur talent ou de leurs efforts. Les dames ne seront admises à l'orchestre qu'autant qu'elle ne porteront pas de chapeau, concession très équitable en faveur du sexe fort. Plus de souffleur ; la boîte qui cachait une partie de la scène aux spectateurs n'existera plus²⁷⁹.

²⁷⁷ Édouard Noël et Edmond Stoullig, *Les annales...*, op.cit., 1894, p.349. Henry Irving (1838 –1905) fut un célèbre acteur anglais, connu notamment par sa performance dans les pièces de Shakespeare. Il dirige depuis 1878 le *Lyceum Theatre* à Londres, où il se produit, avec sa partenaire et compagne Ellen Terry.

²⁷⁸ Ce théâtre avait été inauguré en 1838 pour héberger la génération romantique. Ayant fermé ses portes en 1843, concurrencé par d'autres salles, le théâtre est reconstruit en 1872 par les travaux menés par le baron d'Hausmann. (Il est à noter que la Renaissance de 1838 n'a cependant aucun lien avec celle de 1872).

²⁷⁹ Georges Boyer, « Courrier des théâtres », *Le Figaro*, 03 novembre 1893.

Ces décisions semblent alors témoigner d'une volonté de Sarah Bernhardt de mettre en place et de rendre plus populaire un « théâtre d'art » (on entend par là une salle où les principes esthétiques et littéraires s'imposent sur le divertissement et le désir de faire des profits purement et simplement). L'harmonisation des prix entre les billets vendus dans les bureaux ou en location va également dans le sens d'une plus grande démocratisation des places. Comme le note Jean-Claude Yon, durant le XIX^e siècle, la vente des billets « en location » à des prix plus chers, rend inégal l'accès au théâtre²⁸⁰. Les meilleurs sièges reviennent au public plus aisé. En ce sens, la suppression du pourboire destiné aux ouvreuses, qui ont une très mauvaise image²⁸¹, diminue le coût de la sortie au théâtre, cette baisse profitant aux spectateurs qui en retirent un certain bénéfice.

En ce qui concerne le souffleur et la claque, les mesures prises par Sarah Bernhardt semblent suivre l'esprit critique qui anime les gens de théâtre notamment à la fin du XIX^e siècle. À une période où le naturalisme fait débat et où, au nom de la quête du « naturel », on interroge toute une série de pratiques devenues courantes²⁸², la présence du souffleur et de la claque dans l'activité théâtrale est de plus en plus remise en question²⁸³. Il est possible de lire déjà en 1885 la critique suivante :

²⁸⁰ « Les places sont achetées au bureau de location de chaque théâtre, généralement ouvert de 11 heures à 16 ou 17 heures. On achète sa place pour le soir ou pour un autre jour. [...] Les places achetées « en location » font l'objet d'une surtaxe de 10 à 20%, ce qui limite la pratique au public aisé (les places les plus modestes ne peuvent pas, d'ailleurs être achetées à l'avance ». (Jean-Claude Yon, *Une histoire...*, op.cit., p.234). Selon l'auteur : « Pour les partisans du théâtre populaire, toutes les places doivent être achetables à l'avance, sans surtaxe. C'est une disposition réclamée par tous les réformateurs » (*Ibid.*, p.386).

²⁸¹ « Lorsqu'il pénètre dans la salle, le spectateur est pris en charge par une ouvreuse. [...] Ces ouvreuses sont pour la plupart des femmes âgées, souvent d'anciennes artistes. Les charges financières qui pèsent sur elles font qu'elles sont très âpres au gain, ce dont témoigne Planté : 'En achetant leurs places, [elles] transforment en droit acquis ce qui doit être considéré comme une générosité de la part du public. De là des obsessions maladroites, importunes, blessantes parfois et de nature à révolter les personnes les plus calmes et les plus libérales.' L'ouvreuse a de ce fait mauvaise presse au XIX^e siècle » (*Ibid.*, p.238)

²⁸² Par exemple le décor comme élément purement illustratif est fort critiqué par les partisans du naturalisme : « Antoine substitue aux habituelles toiles peintes en trompe-l'œil une accumulation d'accessoires vrais, à l'instar des fameux quartiers de viande saignants utilisés dans la mise en scène des *Bouchers* (1888) de Fernand Icles. » (Marianne Bouchardon, « Réalisme et naturalisme ». In Laplace-Claverie, Ledda et Naugrette, *Le théâtre...*, op. cit., p. p.389). De même que la pratique selon laquelle chaque comédien fournissait son propre costume de scène commence à être mal vu par certains hommes de théâtre, comme Zola, qui dénonce les rivalités d'élégance entre les actrices. Ceci transformerait la scène en ce qu'il appelle une « vitrine de magasin », en mettant ainsi en péril l'illusion scénique.

²⁸³ Il convient de noter à cet égard qu'en 1887, par exemple, André Antoine fonde le Théâtre Libre, où il met en place toute une série de pratiques qui favorisent la recherche du naturel et plus d'illusionnisme

La claque représente donc, en définitive, un piège tendu à la crédulité du public, et à la sincérité de l'artiste, une fabrique d'ovations préparées et de succès illusoire, le triomphe passager d'une entente sans lumière et sans chaleur sur le règne toujours jeune et toujours varié de l'éternelle vérité²⁸⁴.

D'une manière générale les intellectuels et critiques de théâtre de la fin du siècle réfléchissent sur l'état de l'art théâtral à Paris et condamnent ces pratiques qu'ils jugent commerciales. Nous l'avons vu dans le chapitre précédant, si la société du spectacle rayonne en France et à l'étranger, le sentiment d'une crise artistique est tout aussi présent, notamment à la fin du siècle comme le démontrent les mots de Zola : « Notre théâtre agonise, depuis qu'on le traite comme les courses, et qu'il s'agit seulement, au lendemain d'une première représentation, de savoir si l'œuvre sera jouée cent fois, ou si elle ne le sera que dix²⁸⁵ ».

Bien entendu, la pratique de la claque reste tolérée et admise pendant toute la période, dans la plupart des théâtres²⁸⁶. Néanmoins, les progrès techniques, notamment l'éclairage électrique, remettent en cause, au fil du temps, les pratiques comme celle de la claque, qui viendrait nuire à l'illusion théâtrale. Tout comme le souffleur, dont le travail empêcherait la fluidité ou la vérité du jeu scénique, la claque est de plus en plus remise en question. Ces éléments structurants de la vie théâtrale du XIXe siècle sont contestés et souvent associés à des pratiques commerciales, au détriment de l'art proprement dit.

Ainsi, il semble que le désir de faire de la Renaissance un « théâtre d'art » amène Sarah Bernhardt à prendre ces mesures administratives. En ce sens, Pronier observe que ce théâtre devient une sorte de « champ d'expérimentations artistiques »

scénique, ceci lui permettant de fixer les conditions de la mise en scène moderne. Même si l'exemple du Théâtre Libre est loin de représenter la totalité de l'activité théâtrale à Paris, il reste quand même un cas significatif, tout comme les débats menés autour de Zola, au moins en ce concerne les idées théâtrales. Des questions comme le quatrième mur, ou le naturel, sont effet en vogue à la fin du XIXe siècle.

²⁸⁴ Édouard Noël et Edmond Stoullig, *Les annales...*, op.cit., 1885, p. XIX.

²⁸⁵ Émile Zola, *Le naturalisme au théâtre : les théories et les exemples*. Paris, Bibliothèque-Charpentier, 1895, p.56.

²⁸⁶ La Comédie-Française ne l'abolit qu'en 1902, si l'on en croit les *Annales de la musique et du théâtre* publiées en 1903 « Dans sa réunion du 15 avril, le comité d'administration avait décidé en principe la suppression de la claque » (Édouard Noël et Edmond Stoullig, *Les annales...*, op.cit., 1903, p.51). Jean-Claude Yon écrit, cependant : « Tout en étant périodiquement contestée, elle [la claque] ne disparaît qu'à la Belle Époque (la Comédie-Française la supprime en 1900, voire avec la Première Guerre mondiale » (Jean-Claude Yon, *Une histoire...*, op.cit., p.244).

pour l'artiste. En effet, dans sa nouvelle salle, la directrice s'efforce de mettre en scène un répertoire éclectique, élaborant des programmes littéraires, qui lui assurent la sympathie de la critique parisienne²⁸⁷ : « La nouvelle directrice rêvait d'en faire une des premières scènes littéraires à Paris, où la tragédie classique ou moderne alternerait avec les productions contemporaines les plus marquantes²⁸⁸ ».

La direction de Sarah à la Renaissance est ainsi marquée par un désir de création d'un répertoire littéraire et poétique, sans pour autant oublier la reprise de ses grands succès, qui lui garantissent toujours de bonnes recettes. L'artiste met alors en scène des textes d'Edmond Rostand²⁸⁹, et signe des créations devenues légendaires, comme celle de *Lorenzaccio* (1834), d'Alfred de Musset²⁹⁰, en 1896, pièce icône du romantisme, considérée longtemps comme injouable. Date également de cette période sa collaboration avec l'artiste Alfons Mucha²⁹¹. L'illustrateur réalise pour le Théâtre de la Renaissance de nombreuses affiches de style Art Nouveau, qui ont connu une immense popularité et qui ont grandement contribué à la diffusion de l'image de Sarah Bernhardt à l'échelle mondiale.

²⁸⁷ « Cette période, où elle s'est efforcée à de la pure beauté d'art, en reprenant des chefs-d'œuvre, ou en révélant des écrivains nouveaux, est peut-être la plus féconde de sa carrière et celle qui lui a fait le plus honneur ». (Ernest Pronier, *Sarah...*, *op.cit.*, p. 107).

²⁸⁸ *Ibid.*, p.264.

²⁸⁹ Edmond Rostand (1868-1918) connaît un grand succès en France au XIXe siècle finissant, grâce notamment à deux pièces jouées par Sarah Bernhardt (*L'Aiglon*, en 1900) et *Cyrano de Bergerac* (1897, avec Coquelin dans le rôle-titre). Héritier du romantisme, son style (des drames historiques, de « cape et d'épée » et en vers), s'imprègne d'un ton fortement patriotique et sentimental qui lui vaut une énorme popularité. Auteur à prétention littéraire, « le jeune Rostand se trouve ainsi héritier d'un mélange à vrai dire peu cohérent de tradition classique empanachée, de romantisme verbeux et de poésie sentimentale ». (Patrick Berthier, *Le théâtre au XIXe siècle*, Paris, Presses Universitaires de France, 1986, p.119).

²⁹⁰ Considéré comme l'un des meilleurs représentants du romantisme, Alfred de Musset (1810-1857) n'a été joué que tardivement. Selon Berthier (1986), « *Lorenzaccio* peut offrir l'occasion d'une vue cavalière sur l'ensemble du drame romantique. [...] Si un romantique français a trouvé dans notre langue l'équivalent de la fantaisie shakespearienne, c'est bien ce créateur halluciné d'un *Lorenzaccio* qui doit beaucoup à Hamlet » (*Idib.*, p.53).

²⁹¹ Alfons Mucha est né en 1860, dans la ville de Moravie, actuellement en République Tchèque et mort en 1936 à Prague. Il fait sa carrière principalement à Paris et devient l'un des grands noms du style Art Nouveau.



Figure 3 - Affiches créées par Alfons Mucha pour la pièce *Lorenzaccio*, d'Alfred de Musset, et *La Samaritaine*, d'Edmond Rostand, au Théâtre de la Renaissance²⁹².

²⁹² BnF, Arts du Spectacle.

Si Sarah tente de faire de son théâtre un théâtre d'art, en s'approchant plus encore d'un répertoire littéraire, l'actrice n'abandonne jamais ses rôles consacrés, ni sa collaboration avec des auteurs populaires comme Sardou. A cet égard, les tournées lui procurent toujours des ressources à portée de main. Sarah part en tournée dans les pays d'Europe de nombreuses fois pendant ses années à la Renaissance, tout en réalisant un voyage aux États-Unis en 1896. L'actrice reste dans ce théâtre jusqu'en 1899, jusqu'à la signature du bail d'un nouvel espace théâtral, qui cette fois-ci portera son nom et où elle restera jusqu'à sa mort en 1923.

II.2.1.3. Le Théâtre Sarah-Bernhardt (1899-1923)

Directrice de troupe, Sarah inaugure en 1899 une nouvelle étape dans sa carrière. L'actrice décide de louer une salle plus vaste, vouée aux grands spectacles destinés à un large public. Le Théâtre des Nations, ouvert en 1862, comme le Théâtre-Lyrique, dans le cadre des travaux menés par le baron Haussmann, devient le Théâtre Sarah-Bernhardt, dirigé par l'artiste elle-même²⁹³. Selon Sophie-Aude Picon la signature du bail de la salle située Place du Châtelet, permet à Sarah Bernhardt de réaliser de plus importantes recettes :

Doté d'un plateau immense – 23 mètres d'ouverture du cadre de scène et 14 mètres de profondeur -, il peut accueillir une foule de figurants. L'exploitation est plus rentable dans la mesure où les frais de fonctionnement n'augmentent pas dans la même proportion que les recettes et qu'on peut y proposer des pièces à grand spectacle pour un public élargi²⁹⁴.

Pronier conclut également dans ce sens en indiquant qu'étant plus grande, cette salle du théâtre s'adapte à un répertoire « plus à la portée de la foule ». Sur ce point, la période du Théâtre de la Renaissance se différencie de celle du Théâtre Sarah-Bernhardt :

L'expérience tentée à la Renaissance, brillante au point de vue artistique, ne l'était guère financièrement. Directrice d'une troupe nombreuse, ayant de grandes responsabilités et un passif énorme, Sarah Bernhardt devait songer à autre chose. Il lui fallait une salle plus

²⁹³ La salle a accueilli aussi l'Opéra-Comique après l'incendie de 1887.

²⁹⁴ Sophie-Aude Picon, *Sarah...*, *op.cit.*, p.191.

grande, lui permettant de réaliser de fortes recettes et un répertoire plus à la portée de la foule²⁹⁵.

Si l'explication fournie par les biographes, à propos du passage de la Renaissance au Théâtre Sarah-Bernhardt, paraît logique, elle mérite cependant d'être approfondie. Un regard sur les recettes annuelles des théâtres pendant la période 1893-1913²⁹⁶ permet d'établir que le chiffre d'affaires n'est finalement pas aussi bas pendant la période où l'actrice s'installe à la Renaissance. De même, à l'exception de 1900, année de la création de *L'Aiglon*, les recettes par année n'augmentent pas vertigineusement lorsque Sarah s'installe dans le théâtre qui porte son nom.

Recettes du Théâtre de la Renaissance

Année	Recettes	Total des représentations
1894	1.333.460 fr 25 c	283
1895	<i>Non informée</i>	<i>Non informé</i>
1896	1.018.859 fr	243
1897	1.059.777 fr	253
1898	539.283 fr	189

Source: Albert Soubies, *Almanach des Spectacles*, Tome onzième, Paris, Librairie des Bibliophiles, 1894-1898.

Tableau 1 Recettes du Théâtre de la Renaissance entre 1894 et 1898.

²⁹⁵ Ernest Pronier, *Sarah...*, *op.cit.*, p.273.

²⁹⁶ Toujours d'après les données diffusées dans l'*Almanach des Spectacles*. Voir Albert Soubies, *Almanach...*, *op. cit.*, 1893-1913.

Recettes du Théâtre Sarah-Bernhardt

Année	Recettes	Total des représentations
1900	2.694.007 fr 50 c	293
1901	<i>Non informée</i>	<i>Non informé</i>
1902	1.059.819 fr 25 c	340
1903	1.109.297 fr	314
1904	1.212.982 fr	282
1905	724.724 fr	228
1906	808.470 fr 50 c	279
1907	1.336.818 fr 50 c	301
1908	1.115.259 fr	359
1909	<i>Non informée</i>	<i>Non informé</i>
1910	<i>Non informée</i>	<i>Non informé</i>
1911	<i>Non informée</i>	<i>Non informé</i>
1912	1.298.666 fr 50 c	320
1913	1.232.424 fr 50 c	344

Source: Albert Soubies, *Almanach des Spectacles*, Tome onzième, Paris, Librairie des Bibliophiles, 1900-1913.

Tableau 2 Recettes du Théâtre Sarah-Bernhardt entre 1900 et 1913.

Bien évidemment, d'autres aspects doivent être pris en considération pour que l'on puisse tirer des conclusions plus pertinentes. Il faudrait, à cet égard, examiner le coût de chaque salle afin de mesurer celle qui a été la plus rentable et si la différence de gain entre l'une et l'autre a été vraiment manifeste.

Dans tous les cas, il paraît évident que la largeur de la scène du Théâtre Sarah-Bernhardt permet à la directrice d'investir davantage dans des grands spectacles, destinés à un large public²⁹⁷. Cependant, force est de constater que les temps avaient changé et que le passage au Théâtre Sarah-Bernhardt inaugure une nouvelle étape dans la carrière de l'artiste. Âgée de cinquante cinq ans, lors de l'ouverture de la salle, elle n'est plus, en effet, un talent de première fraîcheur, mais une étoile qui a déjà la

²⁹⁷ Selon son biographe, l'ancien Théâtre Lyrique, devenu Sarah-Bernhardt : « était pour elle la scène rêvée, à cause de son immense plateau permettant tous les déploiements de mise en scène, une importante figuration et des mouvements qu'elle aimait à régler » (Ernest Pronier, *Sarah...*, op.cit., p.273).

reconnaissance du public et de la critique. Admirer Sarah Bernhardt était alors devenu un lieu-commun. Mais cette place prestigieuse ne garantissait point à la comédienne une stabilité financière. Il fallait continuer à travailler et concevoir de nouveaux projets. En 1900, Sarah joue *L'Aiglon*, d'Edmond Rostand, pièce de ton nationaliste, dans laquelle « elle accède à une notoriété populaire » car « tout le monde, sans distinction d'âge ou niveau social veut la voir²⁹⁸ ».

Ainsi, comme l'observent ses biographes, dans le théâtre qui prend son nom, la popularité de Sarah Bernhardt atteint des sommets, l'artiste devenant une sorte de légende mondiale²⁹⁹. En s'éloignant peu à peu des spectacles littéraires³⁰⁰, elle élargit son public et connaît une célébrité populaire. De plus, ayant dépassé la cinquantaine, l'actrice est obligée d'incarner des nouveaux personnages. Elle se lance notamment dans les rôles en travesti³⁰¹ (*L'Aiglon*, *Hamlet*, *Werther*...), tout en reprenant ses triomphes, malgré son âge avancé³⁰². Les temps et les goûts ayant changé, il fallait continuer de créer, tout en gardant les recettes de ses grands triomphes. Imprégnée de l'esthétique romantique, il semble difficile pour Sarah Bernhardt de s'inscrire dans des nouvelles tendances artistiques, comme les drames symbolistes ou naturalistes. En ce sens, comme le remarque Pronier, il était compliqué pour l'actrice de trouver des auteurs qui lui fournissent des textes³⁰³ :

Que lui restait-il à faire dans ces conditions ? Nous avons vu qu'aucun des auteurs de la jeune école : Becque, Curel, Porto-Riche, Hervieu, Donnay, Lavedan, et plus tard Bataille et Bernstein, ne lui confia de la création [...] C'est qu'au début du siècle, elle incarnait déjà, avec son

²⁹⁸ Sophie-Aude Picon, *Sarah...*, *op.cit.*, p.196. La pièce atteint les deux cent cinquante représentations consécutives, les recettes par représentation s'élevant à 11 778 fr selon *l'Almanach des spectacles* (cf. Albert Soubies, *Almanach...*, *op.cit.*, 1900). Cette biographie du fils de Napoléon, portait un discours très patriotique, faisant, selon Patrick Berthier, « vibrer les fils des vaincus de 71 » (Patrick Berthier, *Le théâtre...*, *op.cit.*, p.119), ce qui explique en partie son énorme succès.

²⁹⁹ Elle reçoit en 1913 la Légion d'honneur, la plus haute décoration honorifique française. (Mais Julia Bartet, doyenne de la Comédie-Française, a été décorée avant elle – voir : Jean-Claude Yon, « La dignité de l'actrice : la légion d'honneur de Julia Bartet (1905) », Article à paraître dans la revue *European Drama and Performance Studies*).

³⁰⁰ « À mesure que la directrice vieillissait, son théâtre s'éloignait de plus en plus de la littérature. » (Ernest Pronier, *Sarah...*, *op.cit.*, p.280). Il faut cependant remarquer que Sarah Bernhardt réalise dans son théâtre des *matinées classiques*, où elle présente un répertoire surtout racinien.

³⁰¹ Elle avait déjà joué des personnages masculins, à l'exemple de Zanetto, dans *Le Passant* au début de sa carrière, ou encore *Lorenzaccio*, à la Renaissance. Bien d'autres actrices s'étaient également lancées, avant Sarah Bernhardt, dans ce genre, comme Virginie Déjazet (1798-1875).

³⁰² Elle joue, par exemple, *La Dame aux camélias* en 1914, alors qu'elle est âgée de soixante-dix ans.

³⁰³ Signalons que Sardou est mort en 1908.

génie toujours vivace, un genre périmé. Et elle approchait la soixantaine. [...] Elle se tourna donc résolument vers le théâtre en vers ou historique³⁰⁴.

A cet égard, le Théâtre Sarah-Bernhardt devient une sorte de « musée du drame historique et poétique », pour reprendre la formule du biographe³⁰⁵. Bien qu'étant une artiste, en quelque sorte, « datée », Sarah Bernhardt garde et élargit même, sa notoriété, en s'imposant une fois pour toutes comme une figure incontestable du théâtre français, représentante, en quelque sorte, du romantisme et de la tragédie. Sa figure renvoyait donc au début du XXe siècle à une tradition théâtrale qui appartenait au siècle précédent.

Sarah Bernhardt continue à travailler pratiquement jusqu'à la fin de sa vie, malgré l'amputation de sa jambe en 1915³⁰⁶. Il est important de noter que, même à un âge avancé, les tournées restent toujours une pratique courante de son travail, son théâtre ne fermant pas ses portes lorsqu'elle part en voyage. Bien que ces tournées soient plus modestes, l'actrice se déplace en tant que figure légendaire du théâtre français, et les recettes produites sont toujours aussi importantes. Par ailleurs, ces voyages aident à consolider la diffusion de son image à l'échelle mondiale.

II.3. Les tournées dans la carrière de Sarah Bernhardt

Même si de nombreuses biographies mentionnent les voyages de notre actrice à l'étranger, et que certaines études portent sur certains en particulier³⁰⁷, il n'y a pas, à

³⁰⁴ Ernest Pronier, *Sarah...*, *op.cit.*, p.276.

³⁰⁵ « De même qu'on a comparé la Comédie-Française à un Conservatoire des grandes œuvres classiques et modernes, le Théâtre Sarah-Bernhardt fit figure de second Musée Carnavalet du drame historique ou poétique. » (*Ibid.*, p.277).

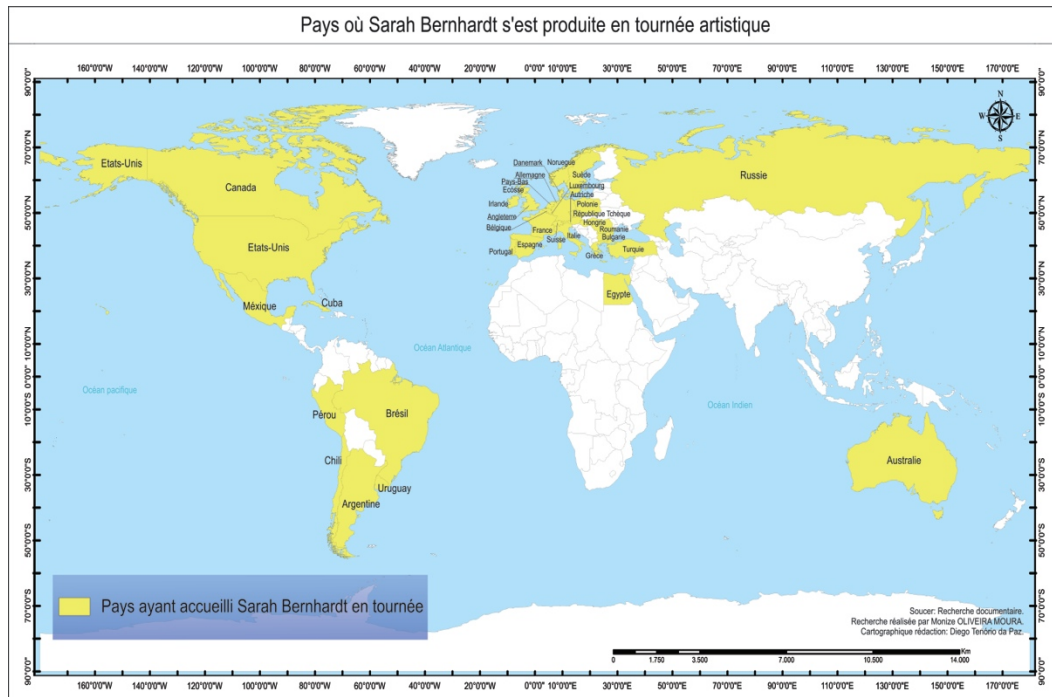
³⁰⁶ Les causes de l'amputation restent toujours nébuleuses, les biographies présentant différentes versions à ce sujet. Pronier (*Ibid.*, p.177) mentionne une chute à Montevideo, en 1905, lors de l'inauguration du théâtre Uriquaz. Une des versions indique notamment un accident qui aurait eu lieu au Brésil, lors de sa dernière tournée en Amérique du Sud, en 1905. L'actrice serait tombée sur son genou malade, lors d'une représentation de *La Tosca*, et aurait refusé d'être soignée par les médecins de bord. (voir Sophie-Aude Picon, « *Sarah...* », *op.cit.*, p.204). L'anecdote semble, cependant, invraisemblable d'autant plus que *La Tosca* ne figure pas parmi les pièces jouées lors de la tournée de 1905 et qu'aucun journal brésilien de l'époque, auquel nous avons eu accès, ne mentionne l'accident d'une telle gravité.

³⁰⁷ Citons, par exemple, les ouvrages : Corille Fraser, *Comme to Dazzle : Sarah Bernhardt's Australian Tour*, Canberra, Currency Press/National Library of Australia, 1998 ; Ramon Hathorn, *Our Lady of the*

notre connaissance, de travaux approfondis sur l'ensemble de ces tournées dans la carrière de Sarah Bernhardt. En l'absence de recherches exclusivement consacrées à ce sujet, il semble difficile de proposer une analyse convaincante sur la manière dont ces voyages ont eu un impact sur la carrière de l'artiste et comment le processus d'internationalisation de Sarah a évolué au fil du temps. Il serait, à ce titre, très éclairant de pouvoir comparer le répertoire joué lors de chaque tournée (dès celle de 1880 au dernier voyage hors de France en 1923) avec le programme de la saison proposé par l'actrice à Paris, ou encore, de s'intéresser aux recettes des voyages et à celles réalisées dans les théâtres où Sarah se produisait à Paris, pour mieux comprendre la dynamique économique à laquelle était soumise l'organisation des tournées. Ces données permettraient en effet d'avoir une vision d'ensemble sur les déplacements de l'actrice et de les comprendre dans le cadre plus large d'un processus de mondialisation artistique vécu par Sarah Bernhardt.

Sans avoir accès à ce type d'informations, nous allons essayer tout dans cette fin de chapitre de démontrer que les tournées deviennent un aspect déterminant pour la carrière de Sarah Bernhardt. En effet, après avoir quitté la Comédie-Française, l'actrice restructure son travail et fait donc appel à des tournées artistiques lorsqu'elle a besoin d'argent ou quand elle sent qu'il faut partir pour « se faire désirer » par le public français. Sa carrière se construit alors selon cette dynamique qui dépasse le territoire parisien et qui, au contraire, concerne différentes villes du globe. La carte suivante illustre la sphère d'influence de Sarah Bernhardt sur la planète tout au long de sa carrière.

Snows : Sarah Bernhardt in Canada, New York, Peter Lang, 1996 ; Patricia Marks, *Sarah Bernhardt's First American Theatrical Tour 1880-1881*, North Carolina, London, Mc Farland & Company, Inc., Publishers, 2003. Observons aussi que, dans l'ouvrage dirigée par Noëlle Guibert, un chapitre se penche sur cet aspect « l'universalité de Sarah Bernhardt », en proposant une sous-partie autour de ses tournées. Voir, Noëlle Guibert (dir.), *Portrait (s) de Sarah Bernhardt*, Paris, Bibliothèque Nationale de France, 2000, p.152-176.



Bien entendu, cette « présentation cartographique » faite par pays et non par ville, fausse un peu les faits, d'autant plus que l'on sait très bien que Sarah n'a pas parcouru toutes les contrées où elle a voyagé, ayant privilégié, au contraire, les villes principales. Malgré cette limite, la carte permet d'avoir aujourd'hui une idée de l'ampleur de la diffusion de l'image de l'actrice à l'époque. En outre, le tableau ci-dessous, en établissant la présence des tournées par année, démontre à quel point les voyages deviennent une pratique courante dans le travail de Sarah Bernhardt.

Tournées au long de la carrière de Sarah Bernhardt					
Année	EUROPE	AMERIQUE DU NORD	AMÉRIQUE DU SUD	AFRIQUE	OCÉANIE
1872					
1873					
1874					
1875					
1876					
1877					
1878					
1879	X				
1880	X	X			
1881	X	X			
1882	X				
1883	X				
1884	X				
1885	x				
1886		X	X		
1887	X				
1888	X			X	
1889	x				
1890					
1891	X	X			X
1892	X				
1893	X		X		
1894					
1895					
1896		X			
1897	X				
1898					
1899	X				
1900	X	X			
1901	X				
1902	X				
1903	X				
1904	X				
1905	X	X	X		
1906	X	X			
1907					
1908	X			X	
1909					
1910	X	X			
1911	X				
1912	X	X			
1913		X			
1914	X				
1915	X				
1916		X			
1917		X			
1918		X			
1919					
1920	X				
1921	X				
1922					
1923					

Il est important de noter que ce tableau et les suivants ont été élaborés à partir du croisement des recherches que nous avons faites³⁰⁸, et des données obtenues dans les biographies déjà écrites sur l'artiste. Ils peuvent contenir des imperfections car parfois les biographies ne précisent pas vraiment les villes parcourues par Sarah Bernhardt, ou parce que nous n'avons pas réussi à reconstruire l'itinéraire exact de certaines tournées. Malgré tout, ces tableaux permettent d'avoir une vision d'ensemble des voyages entrepris par l'artiste dès 1879, année de sa première tournée artistique hors de France, comme membre de la Comédie-Française.

D'emblée, nous pouvons noter que pendant les quarante-quatre ans de trajectoire observés, les tournées en Europe apparaissent vingt-neuf fois, c'est-à-dire à peu près un voyage par an entre 1879 et 1890. Ces tournées sont également très courantes dans la décennie suivante : Sarah parcourt des villes européennes au moins à cinq périodes différentes. Entre 1901 et 1910, les voyages en Europe apparaissent huit fois. Entre 1911 et 1923, nous pouvons compter au moins six voyages sur le continent européen. Bien évidemment, il convient de prendre en considération les particularités de chaque tournée. Le tableau regroupe tous les voyages, indépendamment de leur durée et de l'ampleur de l'itinéraire. Cependant, ces tournées diffèrent énormément entre elles, puisque certaines ne concernent qu'un seul pays (voire une seule ville), alors que d'autres touchent à de nombreuses localités, entraînant une plus longue durée de la tournée.

En réalité, un regard plus attentif sur chaque année montre que le continent n'est pas été parcouru de manière égale par Sarah Bernhardt. Certaines villes comme Londres ou Bruxelles sont largement plus visitées que les villes russes ou scandinaves. Elles pouvaient être plus facilement parcourues pendant l'été (vu les facilités de locomotion et la proximité de Paris), alors que les autres intègrent nécessairement une route théâtrale plus large. En outre, il est inutile de comparer le voyage fait par l'actrice en 1920, seulement en Espagne, avec la tournée européenne réalisée entre 1881-1882 ou celle de 1891-1893, dont le circuit englobe, en effet, un plus grand nombre de villes. La cartes ci-dessous illustre l'itinéraire de la tournée de 1905-1906.

³⁰⁸ Dans les périodiques français de l'époque et les divers fonds d'archives.

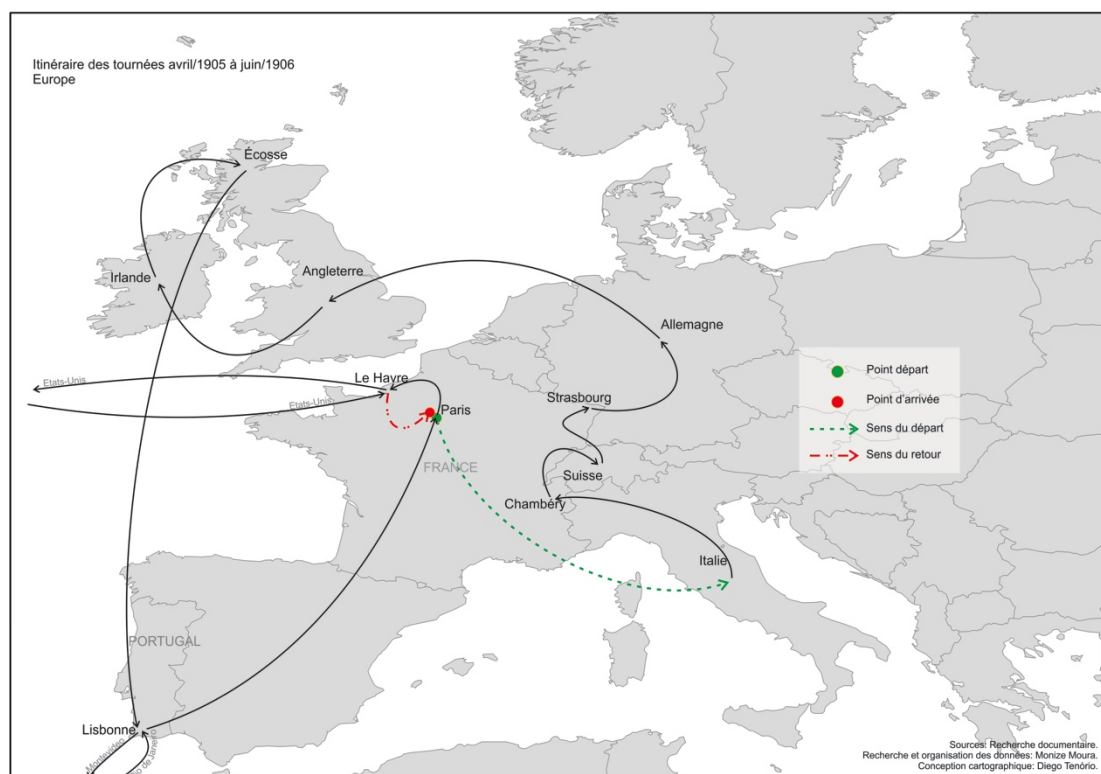


Figure 5 Carte illustrant l'itinéraire des tournées de Sarah Bernhardt entre 1905 et 1906.

Si l'on considère le temps de permanence dans chaque ville (présenté par le tableau suivant), il est possible d'avoir une idée du rythme de ces tournées. Les tableaux

ci-dessous présentent la chronologie de la tournée européenne de 1881-1882 :

TOURNÉE 1881		TOURNÉE 1882	
Date	Ville	Date	Ville
1881		1882	
		20/12/1881 – 03/01/1882	Saint - Petersbourg
16/10	Liège	06/01 – 15/01	Varsovie
17/10	Anvers	16/02 – 17/01	Vienne
18/10	Bruxelles	27/02 – 29/01	Gratz
19/10	Liège	30/01 – 02/02	Trieste
20/10	Bruxelles	02/02 – 03/02	Venise
21/10	Anvers	05/02 – 07/02	Gènes
22/10	Bruxelles	09/02 – 10/02	Lausanne
23/10	Bruxelles	11/02 – 13/02	Bâle
24/10	Rotterdam	15/02 – 19/02	Lyon
25/10	Amsterdam	20/02	Chambéry
26/10	La Haye	22/02 – 25/02	Turin
27/10	Amsterdam	26/02 – 28/02	Milan
28/10	Arnhem	01/03 – 06/03	Gènes
29/10	La Haye	07/03 – 08/03	Boulogne
31/10	Utrecht	09/03 – 13/03	Florence
03/11 – 12/11	Vienne	02/12 – 05/12	Rome
13/11 – 16/11	Budapest	22/03 – 26/03	Naples
18/11 – 19/11	Lemberg	10/04 – 17/04	Madrid
21/11 – 23/11	Jassy (Roumante)	18/04 – 21/04	Lisbonne
25/11 – 30/11	Odessa	22/04 – 23/04	Porto
02/12 – 05/12	Kiew	27/04 – 02/05	Barcelone
05/12 – 18/12	Moscou	05/05 – 08/05	Marseille
		09/05	Grenoble
		11/05 – 13/05	Geneve
		15/03	Gand
		16/05 – 20/05	Bruxelles
		25/05	Paris

Source: Joseph Schürmann, *Les étoiles en voyage. La Patti, Sarah Bernhardt, Coquelin*, Paris, Tresse et Stock, Editeurs Galerie du Théâtre-Français, 1893.

Source: Joseph Schürmann, *Les étoiles en voyage. La Patti, Sarah Bernhardt, Coquelin*, Paris, Tresse et Stock, Editeurs Galerie du Théâtre-Français, 1893.

Tableau 3 Itinéraire de la tournée de Sarah Bernhardt en Europe entre 1881 et 1882.

Le nombre de déplacements est, en effet, très important : Sarah visite trente-huit villes sur une période de sept mois. Elle change de localité fréquemment, son plus long séjour durant à peine deux semaines à Saint-Pétersbourg (pendant la période des fêtes de Noël). Ce rythme effréné suggère à quel point les tournées pouvaient être éprouvantes pour les artistes (autant pour Sarah Bernhardt que pour les autres membres de la troupe, qui ne jouissaient pas du même confort que la grande vedette pendant les déplacements³⁰⁹).

³⁰⁹ Marie Colombier décrit, par exemple, le wagon où Sarah Bernhardt voyage lors de sa première tournée en Amérique comme un *palace-car*, alors que les autres membres de la troupe étaient, selon elle, placés dans le wagon « des simples mortels ». Au-delà d'une description détaillée de l'espace où voyage la compagnie, la comédienne nous donne une idée de l'ambiance entre les artistes pendant la tournée : « Notre train est un train spécial qui nous servira de maison roulante pendant toute la durée du voyage. Il se compose de trois wagons qu'on appelle ici des *cars*. Le premier est destiné à Sarah et à sa maison, comprenant les *managers*, *agents* et *domestiques*. Salon agréable dans le jour, fauteuils paresseux, chaises longues, tables ingénieuses, glaces coquettes, piano, tapis moelleux. Ce petit hôtel de voyage se complète d'une cuisine et d'une cave bien garnie. Le soir de brillants lampadaires éclairent le *palace-car*. [...] Dans le wagon des simples mortels dont je suis, l'agencement est plus modeste est la place mesurée à chacun,

De plus, lorsque l'on est face à un itinéraire si chargé, des questions de logistique s'imposent. Comment garantir, par exemple, que tous les acteurs et leurs bagages arrivent à bon port dans les théâtres, comment éviter des possibles retards ? L'imprésario produit alors un « bulletin d'avertissement » qui doit servir de guide aux comédiens. Pendant la tournée européenne de 1905, c'est à travers un bulletin que l'imprésario Victor Ullmann informe son personnel de l'itinéraire et du calendrier de la tournée. Il avertit aussi sur des possibles modifications dans les horaires de départ des trains : « Ces heures de départ pouvant varier, Messieurs et Dames sont priés de consulter le Billet de service qui sera affiché tous les soirs au Théâtre³¹⁰ ».

En effet, dans une tournée, la ponctualité des acteurs était une qualité indispensable, exigée dans des termes légaux. L'article 7 du contrat signé par l'acteur Arsène Durec, lors de la tournée de Sarah Bernhardt et Coquelin en Amérique en 1901, organisée par l'entreprise de Maurice Grau indiquait à ce propos :

L'artiste s'engage à se trouver pour les représentations et répétitions à la place et à l'heure exactes indiquées sur le bulletin d'avertissement. Dans le cas où l'artiste enfreindrait cette règle, la Direction aura le droit de prélever une semaine d'appointement de l'artiste ; à la deuxième infraction elle aura droit de prélever deux semaines d'appointements, et dans le cas où l'artiste enfreindrait cette règle plus de deux fois, la Direction aura le droit, à son choix, de prélever un mois d'appointements de l'artiste, ou de résilier entièrement le contrat³¹¹.

Malgré toutes ces contraintes, les retards étaient toujours inévitables. Ainsi, pendant la première tournée de Sarah Bernhardt en Amérique, Marie Colombier, une des actrices de la compagnie, n'arrive pas à Philadelphie à temps pour jouer le rôle de la Princesse de Bouillon. L'agent Henry Abbey est alors obligé de changer l'affiche à la dernière

mais non pas de cette parcimonieuse façon à laquelle nous ont habitués les wagons des compagnies françaises. Les heures y sont après tout supportables. On y lit, cause, discute. Les nouvelles de notre petit monde s'y commentent comme au foyer d'un théâtre. Il y a les érudits qui traduisent les journaux du pays. Les joueurs se livrent des terribles parties de baccarat et de piquet. Les piocheurs *creusent* leurs rôles. Les curieux prennent des notes ou consultent les cartes géographiques. Et plus d'une lettre, envoyée à un parent ou à un ami de Paris, est griffonnée sur la petite table mobile que le garçon nègre fixe en un clin d'œil, au premier désir exprimé par le voyageur.[...] Quelques fois, rarement, Sarah vient visiter notre dortoir-salon, avec des petites allures de pion de collègue. » (Marie Colombier, *Voyages...*, *op.cit.*, 1887).

³¹⁰ Recueil de coupures de presse concernant les tournées de Sarah Bernhardt. BnF, Arts du Spectacle, SR97/3361

³¹¹ Ce document appartient aux archives personnelles de M. Jacques Dauriac, qui nous en a aimablement autorisée la reproduction.

minute en annonçant la représentation de *Phèdre* à la place d'*Adrienne Lecouvreur*³¹². Le retard de Marie Colombier illustre bien à quel point les tournées étaient un exercice de logistique difficile qui dépendait de la régularité des moyens de transports. Grâce aux facilités de locomotion en train, les imprésarios peuvent organiser des représentations presque tous les soirs, avec très peu de relâche entre chaque ville. Le bulletin d'avertissement élaboré pour la tournée européenne de Sarah Bernhardt en 1905 prévoit, par exemple, des spectacles tous les jours, avec des déplacements effectués la nuit ou dans la journée. La troupe parcourt le sud de la France, l'Italie, la Suisse et l'Allemagne d'avril à juin, visitant ensuite l'Angleterre, l'Irlande et l'Écosse.

En ce qui concerne le continent américain, nous constatons que les tournées en Amérique du Nord sont beaucoup plus nombreuses que celles en Amérique du Sud. En effet, Sarah Bernhardt visite les villes nord-américaines et canadiennes huit fois, et a séjourné sur les terres latino-américaines à peine trois fois. Elle part en tournée dans la partie nord du continent au moins deux fois toutes les décennies (son dernier voyage ayant duré trois ans). Cette assiduité (compte tenu des distances entre l'Amérique et l'Europe) indique qu'en effet l'Amérique du Nord, notamment les Etats-Unis, apparaît au long du XIXe siècle comme un territoire assez prometteur pour les artistes. Le développement économique de ce pays, lui permet en effet de toucher un public prêt à payer cher pour voir les artistes européens. Ce n'est pas par hasard que Sarah Bernhardt cherche alors à y diffuser son image et à y fidéliser des spectateurs - ambition qu'elle n'abandonnera jamais.

Sorte de bastion des principes capitalistes dans le Nouveau Monde, les Etats-Unis fournissent les bases du mode de production des divertissements de masse, et forgent la notion de « bien culturel » commercialisable. En ce sens, il est fort probable que les tournées nord-américaines aient eu un impact sur la carrière de Sarah Bernhardt, notamment en ce qui concerne sa relation avec la réclame et la publicité. A cet égard, les biographes Gold et Fizdale notent que c'est lors de sa première tournée en

³¹² Il s'agit de l'événement déclencheur d'une longue querelle entre les deux actrices qui s'intensifie avec la publication du livre *Mémoires de Sarah Barnum*, par Marie Colombier, et qui donne une très mauvaise image de Sarah Bernhardt.

Amérique, que Sarah Bernhardt se voit pour la première fois confrontée à un certain type de rapport avec la presse :

Mais sa joie se changea en désespoir lorsqu'il lui apprit qu'il (Jarrett) avait invité tous les reporters à venir à son hôtel plus tard dans la journée. L'attitude de Sarah, habituellement si friande de publicité peut sembler étonnante mais elle est compréhensible lorsqu'on se souvient que les Européens n'avaient pas encore adopté l'habitude américaine de s'attaquer en masse aux célébrités³¹³

Cette compréhension de l'importance de la presse et de la réclame pour le *show business* a été certainement un des éléments apportés par l'expérience de la tournée américaine. Si l'on en croit le témoignage de Marie Colombier, autour de la première tournée américaine, on devine à quel point la publicité était cruciale pour la dynamique de la société du spectacle nord-américaine:

La vie américaine tout entière est basée sur la réclame ; aussi en fait d'annonces et d'affiches ce pays est-il sans contredit le plus grand de tous. Les rues des grandes villes sont généralement encombrées par des distributeurs de petits papiers qui, pour attirer l'attention, s'ingénient en costumes plus étonnants les uns que les autres. Il y a l'homme-sandwich, revêtu d'un écriteau sur la poitrine et d'un autre sur le dos. Parfois, marchent en file une douzaine de gens vêtus de cet étrange costume. [...] Des toiles peintes sont tendues entre les maisons au-dessus des têtes, obstruant la vue vers le ciel, et dans la campagne le long des murs, sur les arbres, les rochers les plus inaccessibles, le long des voies ferrées, l'œil fatigué ne saurait se poser ailleurs que sur les appels de ce genre, dont quelques-uns sont légendaires aux Etats-Unis. [...] Une homme, une femme occupent-ils l'opinion publique d'une manière ou d'une autre ? Aussitôt il se trouve quelque industriel pour donner son nom à un produit, une invention, et ce procédé réussit souvent auprès du public.[...] On comprend bien que les commerçants aient songé à utiliser le retentissement fait autour du nom de Sarah pour le bien de leurs petites affaires. Toutes les personnes de l'entourage de la diva sont à chaque moment sollicitées par les marchands de toute sorte, qui espèrent obtenir ainsi la faveur de coller le nom à la mode sur leurs étiquettes. Jarrett [imprésario de Sarah dans la tournée] et quelques autres font, grâce à cela, de bonnes affaires. L'un des grands couturiers de Boston est venu offrir à Sarah de lui faire un costume pour lequel il ne réclamait en paiement que le droit d'annoncer qu'il avait l'honneur d'habiller Sarah Bernhardt. Celle-ci ne voulait pas parler de la chose, mais Jarrett, séduit par les nuances vives des étoffes, s'est déclaré chaudement pour le fournisseur. Il a été si éloquent, il a donné de si bonnes raisons que Sarah a accepté. Le costume était superbe : brocart crème, garni de blonde de soie. Et le marchand, depuis lors,

³¹³ Gold et Fizdale, *Sarah...*, *op. cit.*, p.181.

s'intitule orgueilleusement fournisseur de mademoiselle Sarah Bernhardt ! Braves gens ! Quant à Jarrett, son bon goût a été récompensé par un bon cadeau³¹⁴

La description fournie par la comédienne suggère la manière dont Sarah Bernhardt apprend à incorporer, à travers son imprésario, les principes et stratégies publicitaires adoptés aux Etats-Unis des années 1880. Observons que, loin d'être dépassés, ces moyens restent largement utilisés tout au long du XXe et encore aujourd'hui, lorsque les artistes s'associent à des marques, en utilisant leur image comme outil de propagande. Le témoignage de la comédienne semble alors fournir un exemple de la manière dont les tournées américaines ont influencé le mode de travail de Sarah Bernhardt, notamment en ce qui concerne la diffusion de son image. Bien entendu, il reste difficile de savoir si cela a été lors du voyage en Amérique de 1880-1881 que Sarah Bernhardt a eu son *premier* contact avec ce type d'approche avec la publicité (dont l'actrice fait usage en France également). Il semble indéniable, cependant, qu'en ce qui concerne la relation de l'actrice avec la publicité, le contact avec les Etats-Unis par ses différentes tournées ait été décisif.



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

Figure 6 Publicité de la poudre de riz Sarah Bernhardt, affiche produite en 1890 par l'illustrateur Jules Chéret³¹⁵.

³¹⁴ Marie Colombier, *Voyages..., op.cit.*, p. 250.

³¹⁵ Source BnF, Arts du Spectacle.

Il est indéniable que l'Amérique du Nord a été un important espace pour Sarah Bernhardt quant à la diffusion de son image, la conquête d'un public non francophone et la consolidation de son succès.

Contrairement à ceux organisés dans les pays latino-américains, les voyages de l'actrice aux Etats-Unis durent plus longtemps et concernent un nombre plus large de villes. Cela résulte non seulement de l'attrait exercé par les villes nord-américaines quant aux recettes, mais aussi aux facilités de déplacement (dus au progrès dans le secteur de transports). En analysant le guide pour l'organisation des tournées produit par Brachard en 1913, cité dans le chapitre précédent, il est possible de noter la différence d'attractivité pour les imprésarios entre les Etats-Unis et les pays sud-américains. A propos de l'Amérique du Nord, le guide propose un nombre assez large de théâtres³¹⁶, situés dans plusieurs villes, avec une quantité bien inférieure de salles dans les territoires sud-américains.

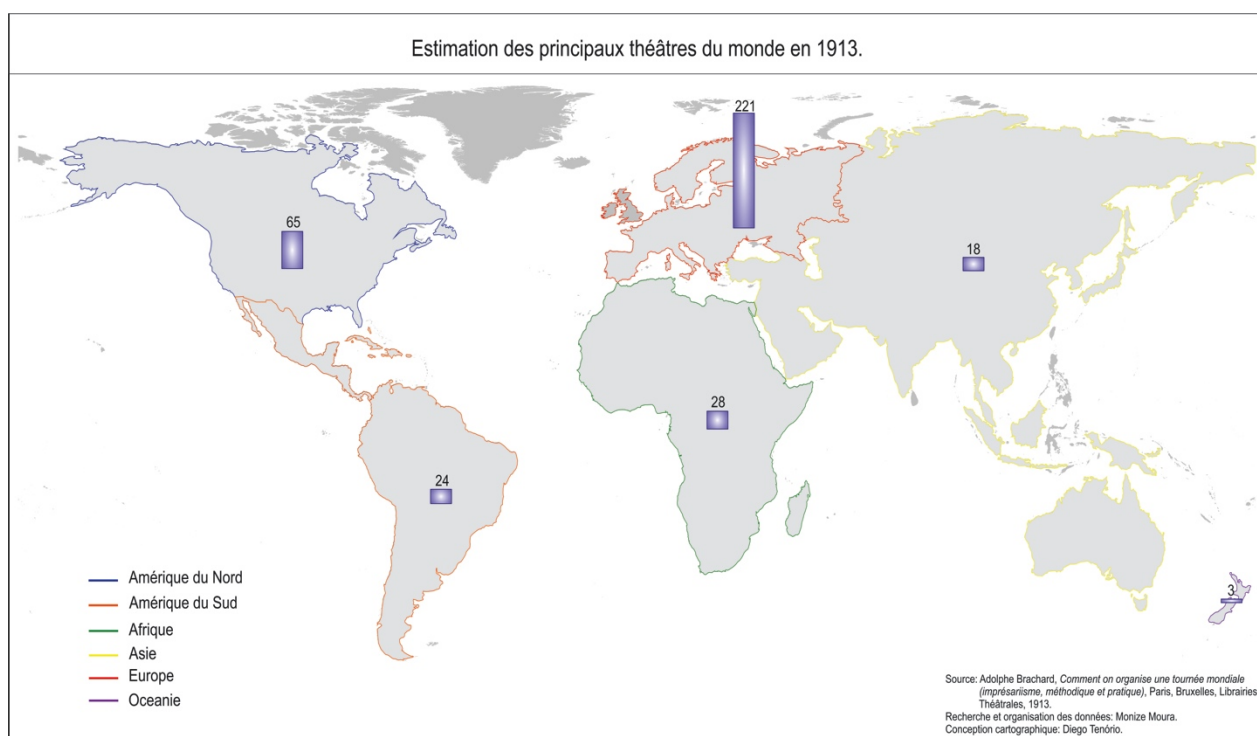


Figure 7 Carte illustrant le nombre de théâtres par continent en 1913.

³¹⁶ En ce sens, l'imprésario Maurice Strakosch, remarquait en 1887 : « Les théâtres américains, par leur disposition, permettent des recettes que parfois l'on croirait invraisemblables. Il n'y avait alors qu'un nombre très restreint de loges ; presque toute la salle était divisée en stalles dont le prix est de cinq dollars (25 fr.). » (Maurice Strakosch, *Souvenirs...*, *op. cit.*, p.113).

Ce manque d'informations à propos des pays situés dans le sud du continent semble être révélateur des disparités entre les deux parties, l'une étant plus riche (quoique de façon inégale selon ses villes) et disposant d'une infrastructure plus intéressante pour la production des tournées. Si l'on prend les données fournies par Patricia Marks, on observe que Sarah Bernhardt parcourt aux Etats-Unis des villes éloignées dans un espace de temps relativement court. Elle joue presque sans relâche, en voyageant d'un endroit à l'autre à bord de son train spécial³¹⁷. Le rythme des déplacements aux Etats-Unis semble alors bénéficier de l'infrastructure du pays. Visiter les villes brésiliennes mentionnées dans le guide de Brachard (1913) dans des conditions semblables³¹⁸ était pratiquement impossible. Ainsi, d'une manière générale, le développement économique plus accentué de l'Amérique du Nord, en comparaison avec la partie Sud du continent, le rend plus attractif pour Sarah Bernhardt et ses imprésarios. C'est la raison pour laquelle les Etats Unis deviennent un territoire privilégié pour les tournées de l'actrice à l'étranger.

Si les tournées sud-américaines de l'artiste sont plus rares, elles ne sont, cependant pas, insignifiantes. On observe que les pays d'Amérique du Sud intègrent l'itinéraire de Sarah Bernhardt à trois occasions différentes et de manière espacée (1886, 1893 et 1905). Ses voyages dans les républiques latino-américaines, quoique beaucoup plus courts que ceux effectués aux Etats-Unis, restent tout de même intéressants du point de vue économique. Nous l'avons évoqué dans le chapitre précédent, les principales villes de l'Amérique du Sud offrent à Sarah Bernhardt une élite aisée,

³¹⁷ Lors de sa première tournée en Amérique du Nord, Sarah joue 141 fois en 175 jours à New York, Boston, New Haven, Hartford, Burlington, Montréal, Springfield, Wilmington, Baltimore, Philadelphia, Chicago, St. Louis, Cincinnati, New Orléans, Mobile, Atlanta, Nashville, Memphis, Louisville, Cincinnati, Columbus, Dayton, Indianapolis, St. Joseph, Leavenworth, Quincy, Milwaukee, Detroit, Toledo, Cleveland, Pittsburgh, Titusville, Bradford, Erie, Toronto, Syracuse, Albany, Troy, Worcester, Providence et Newark. (Voir Patricia Marks, *Sarah's...*, *op.cit.*, p. 178-185).

³¹⁸ En 1854 est inaugurée la voie ferrée *Estrada de Ferro Maua* (dans l'État de Rio de Janeiro). A partir de 1855 on compte la construction de la *Estrada de Ferro Dom Pedro II*, plus tard connue comme *Central do Brasil*. Celle-ci ne concernera pas les états de Minas Gerais, Rio de Janeiro et São Paulo et c'est seulement à la moitié du XXe siècle que l'on réussit à la connecter à l'état de Bahia, au Nord-Est du pays. Finalement, le Brésil ne compte pas un système de voies ferrées intégrant toutes ses régions, et le transport entre les états reste assez lent durant les XIXe et XXe siècles. Soulignons que c'est grâce à la voie ferrée *Dom Pedro II*, que Sarah Bernhardt peut se rendre à São Paulo et à Campinas, en 1886, en plus de la ville de Rio de Janeiro. De même pour les tournées de 1893 et 1905. En revanche, une traversée complète du pays, notamment dans les villes du Nord, intéressantes du point de vue économique, était pratiquement impossible sur des courtes durées.

capable de payer le prix le plus élevé afin de voir la célèbre parisienne. Ainsi, si l'on reprend encore une fois le guide établi par Brachard (1913), on observe qu'il est possible de tracer une route pour les tournées, reliant les différentes villes de l'Amérique du Sud. Voyons, par exemple, le chemin parcouru par Sarah Bernhardt lors de ces trois voyages aux Amériques :

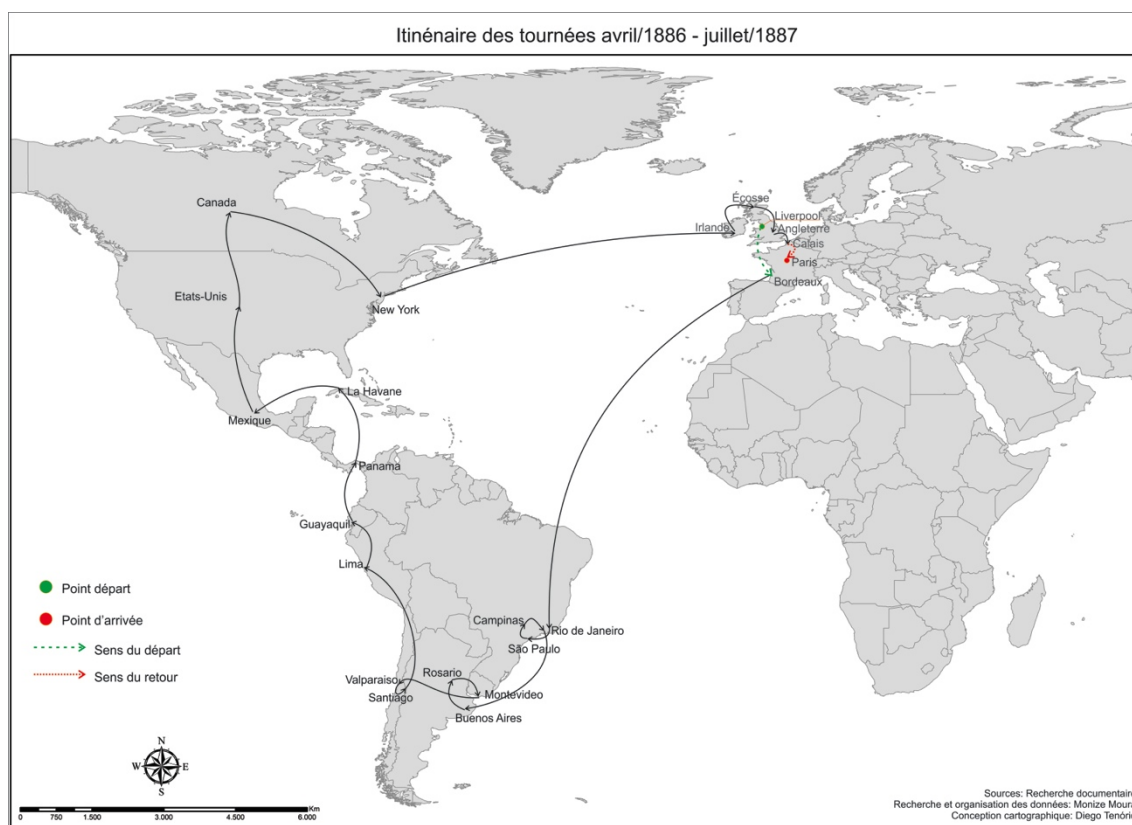


Figure 8.1 - Carte illustrant l'itinéraire des tournées de Sarah Bernhardt entre 1886 et 1887.

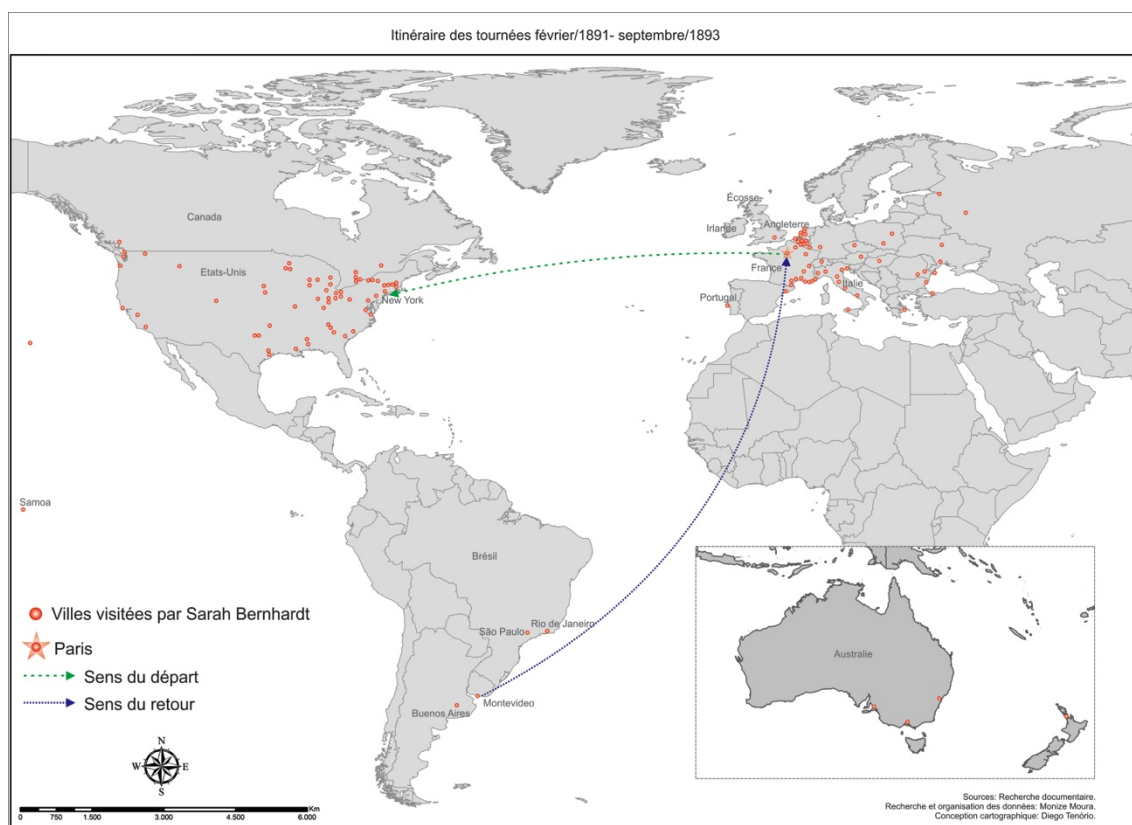


Figure 8.2 - Carte illustrant l'itinéraire des tournées de Sarah Bernhardt entre 1891 et 1893.

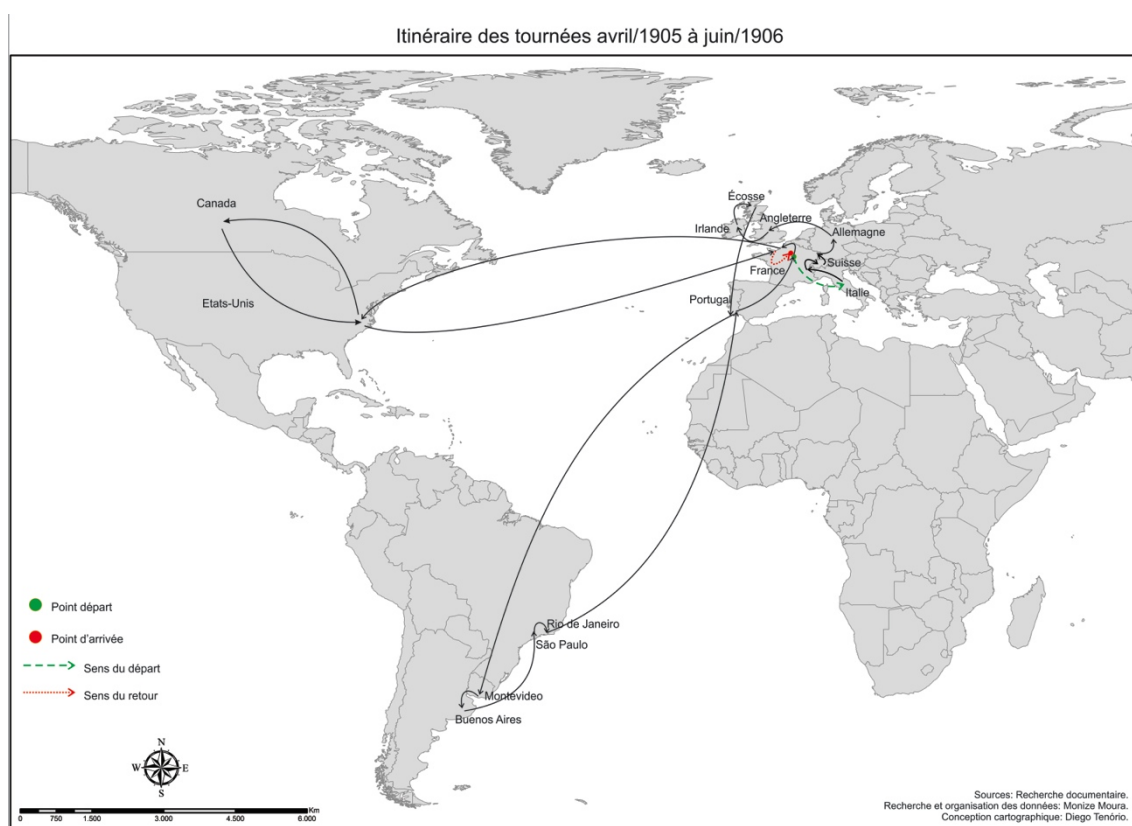


Figure 9 - Carte illustrant l'itinéraire des tournées de Sarah Bernhardt entre 1905 et 1906.



Figure 10 - Carte illustrant l'itinéraire de la tournée de Sarah Bernhardt en Amérique du Sud en 1905.

Au moment de son passage par l'Amérique du Sud, l'artiste visite deux états importants de l'axe Sud-Est du Brésil, en donnant des représentations dans la capitale du pays et dans deux autres villes situées dans l'état de São Paulo, région en voie de développement grâce à la production du café (voir chapitre I). La relative proximité de ces villes avec l'Uruguay et l'Argentine rend possible le parcours d'un itinéraire économiquement intéressant pour les tourneurs, étant donné que ces deux pays possèdent également des régions avec une élite argentée et adepte des sorties théâtrales. Nous remarquerons, cependant, que pour le voyage de 1886 le temps de trajet entre l'Uruguay et le Chili était assez long : douze jours, selon l'évocation de Sarah Bernhardt dans sa correspondance à Raoul Ponchon:

J'ai beaucoup, beaucoup de succès ; mais il faut avouer que je travaille comme un pauvre nègre et que j'ai hâte de quitter la république argentine pour le Chili parce que j'aurai une traversée de douze jours qui, quoique atrocement mauvaise et dangereuse, me reposera forcément³¹⁹.

³¹⁹ Gold et Fizdale, *Sarah...*, *op. cit.*, p.240.

Les voyages de Sarah Bernhardt en Amérique latine lui procurent toujours de belles recettes qui compensent le temps de traversée et les divers risques inhérents au voyage, comme celui de la fièvre jaune pour le cas brésilien. A cet égard, le journal brésilien *Gazeta de Notícias* publie, quelques jours avant l'arrivée de Sarah Bernhardt à Rio de Janeiro en 1886, la note suivante:

Les feuilles de Buenos Aires disent que M. Ciacchi a l'intention, face à la croissante progression (!) de la fièvre jaune à Rio de Janeiro, de convaincre Sarah Bernhardt de commencer par l'Argentine son tour artistique en Amérique du Sud. « Nous croyons que M. Ciacchi, rajoute *El Diario*, agit avec beaucoup de justesse. Sarah Bernhardt ne doit pas s'exposer aux dangers inhérents à une longue permanence à Rio, et en venant directement à Buenos Aires [...] elle aura le plus sympathique accueil qu'il est possible de souhaiter à une des plus grandes gloires du théâtre moderne »³²⁰.

L'extrait repris du journal argentin suggère donc la progression de la fièvre jaune sur le territoire brésilien, comme un facteur de risque pour le voyage de Sarah Bernhardt. Bien entendu, cette information n'est pas tout à fait fiable (d'autant plus qu'on remarque une certaine rivalité entre la presse des deux pays, qui semble se disputer pour accueillir en premier Sarah Bernhardt). Cependant, sans mentionner de données précises sur le nombre de cas de fièvre jaune au Brésil, le journal alerte, comme beaucoup d'autres, l'opinion sur le problème sanitaire courant à Rio de Janeiro. Ainsi, vraie ou fausse³²¹, la nouvelle propage le fantasme de la maladie dans les terres tropicales, cette peur pesant sur l'imaginaire des artistes et imprésarios en voyage, et l'espoir de retrouver dans ces pays lointains une véritable manne financière permettait de la surmonter.

En 1887, le *Journal des Débats* publie les recettes réalisées par Sarah lors de son premier passage en Amérique du Sud³²². Selon le journal, l'artiste avait recueilli la somme totale de 1.799.462 fr 75c, chaque représentation ayant donné en moyenne le

³²⁰ « Theatros e... », *Gazeta de Notícias*, 23 mai 1886, « As folhas de Buenos Ayres dizem que o Sr. Ciacchi tem intenções, em vista da crescente progressão (!) da febre amarela no Rio de Janeiro, de decidir Sarah Bernhardt a começar por la seu giro artistico na America do Sul. 'Cremos que o Sr. Ciacchi, accrescenta *El Diario*, procede mui acertadamente. Sarah Bernhardt nao se deve expor aos perigos inherentes a uma longa permanencia no Rio, e vindo directamente a Buenos Ayres [...] receberá o mais sympatico acolhimento que será possivel desejar a uma das maiores glorias do teatro moderno' »/

³²¹ Le périodique brésilien qui retransmet l'écho venu de Buenos Aires semble contester avec un point d'exclamation l'information citée : « la croissante progression (!) de la fièvre jaune à Rio de Janeiro »)

³²² « Sarah Bernhardt a à peu près terminé la tournée de l'Amérique du Sud qu'elle a commencée le 8 mai dernier. On peut aujourd'hui en apprécier les résultats. » (E.D., « Théâtres et concerts », *Le Journal des débats*, 17 janvier 1887).

résultat suivant : Brésil : 16. 195 fr. 20c. ; République Argentine : 20.590 fr. 20c. ; Montevideo : 13. 007 fr 74c. ; Chili : 11.414 fr. 20c. Si l'on en croit les informations fournies par le périodique, on notera qu'en à peu près six mois l'actrice a gagné une somme plus importante que celle recueillie pendant une saison entière au Théâtre de la Porte-Saint-Martin, en 1890. D'après *l'Almanach des Spectacles*, le théâtre aurait fait cette année-là un chiffre de 1.405.138 fr, la recette la plus élevée ayant été celle de 11. 491 fr 75, avec *Cléopâtre*.

Bien entendu, on ne peut éluder la question de la légitimité des données publiées dans les journaux, notamment en ce qui concerne les recettes parce qu'elles varient selon les périodiques. A titre d'exemple, dans un extrait de coupure de presse retrouvé aux archives de la Bibliothèque Nationale de France³²³, il est possible de lire le passage suivant :

On ne peut se figurer l'enthousiasme soulevé par Mme Sarah Bernhardt pendant ses voyages à l'étranger. La grande tournée qu'elle fit en Amérique (1888) [*sic*], sous la conduite de MM. Abbey et Grau, fut un triomphe qui se prolongea durant treize mois. Au Brésil, la moyenne des recettes atteignit 15.000 et 18.000 francs [...]. A Buenos-Ayres vingt représentations produisirent 500. 000 francs³²⁴.

Le ton flatteur avec lequel le chroniqueur annonce les sommes acquises par Sarah Bernhardt lors de son voyage en Amérique du Sud démontre le caractère publicitaire du texte. En ce sens, le chiffre d'affaire apparaît comme un élément fort de la propagande, la valeur d'une pièce devant être aussi prouvée par le total de la recette. Les artistes et les imprésarios ont alors intérêt à publier de bons résultats à travers des anecdotes enthousiastes donnant au public l'image d'une tournée réussie. Ainsi, les données diffusées par les journaux ne semblent pas tout à fait fiables. Dans le cas de l'extrait cité, d'autres erreurs sautent aux yeux : l'année attribuée à la tournée brésilienne est fausse, par exemple. Néanmoins, faute de posséder d'autres documents à propos des recettes, les périodiques fournissent un résultat approximatif du chiffre d'affaires obtenu

³²³ Sarah Bernhardt [Texte imprimé] : tournées, étranger et province, presse et programme. (BnF, Arts du Spectacle, M- 18316 (1 A).

³²⁴ Chronique *Le voyage*, archives BnF. : Recueil de coupures de presse concernant les tournées de Sarah Bernhardt. BnF, Arts du Spectacle, SR97/3361.

lors des voyages. Ils indiquent ainsi le potentiel financier de ces derniers et justifient en partie l'intérêt des artistes comme Sarah Bernhardt pour l'Amérique latine.

Certes, les tournées ne s'expliquent pas uniquement par des intérêts économiques. Il faut prendre en compte la personnalité de ces artistes, attirés en partie par la découverte de terres lointaines. Le goût de Sarah Bernhardt pour l'exotique est assez remarqué par ses biographes³²⁵ et il semble que l'esprit globe-trotteur fait partie de l'imaginaire de l'époque et joue en faveur des tournées. Mais au-delà de l'esprit aventurier, les tournées se justifient principalement par les sommes qu'elles pouvaient assurer aux imprésarios et aux vedettes. Ainsi, Sarah parcourt divers coins du globe, et organise une tournée mondiale qui dure trois ans qui l'amène jusqu'en Australie³²⁶. Il est possible de compter aussi quelques passages de l'artiste sur le continent africain, en Égypte. D'une manière générale, les voyages intègrent la dynamique de travail de Sarah Bernhardt. L'actrice s'absente de Paris souvent, pendant des longs mois parfois, et à divers moments de sa carrière. Après 1900, lorsqu'elle s'établit dans la salle qui porte son nom, Sarah Bernhardt continue à partir en tournée sans que son théâtre ne ferme ses portes. Il offre toujours un programme joué par une troupe sédentaire et est parfois loué à d'autres compagnies étrangères.

CONCLUSION

A travers un bref survol de la biographie de Sarah Bernhardt, nous avons voulu comprendre quel type de théâtre pratiquait l'actrice et comment elle était appréciée par ses contemporains. Sarah devient au long du XIXe siècle la « grande dame » du théâtre français, estimée pour son travail sur le répertoire classique ou bien encore pour avoir abordé les canons romantiques. En même temps qu'elle s'affirme comme l'une des plus importantes tragédiennes françaises, ou comme l'actrice gardienne du théâtre

³²⁵ Les mémoires de Sarah Bernhardt livrent des passages intéressants sur sa découverte du Canada, le chutes du Niagara, ou la rencontre avec les indiens en faisant preuve de l'esprit aventurier de l'artiste.

³²⁶ A noter qu, pour Corine Fraser, la tournée en Australie est une sorte de test pour les imprésarios Henry Abbey et Maurice Grau : « Booh American and Australian entrepreneurs looked on the tour as an experiment and investment. Its success or failure would determine whether Abbey would consider Australia a profitable stopping-off place or whether it would 'for a lengthened period continue to be regarded as outside the pale of the highest class of theatrical enterprise' » (Corine Fraser, *Come..., op.cit.*, p.57).

romantique, à la fin du siècle, Sarah Bernhardt popularise autant que possible son image et élargit sa célébrité et son public à travers ses tournées. Sans que son travail cherche à bouleverser le paysage esthétique de l'époque, elle s'associe à des auteurs à prétention littéraire, chéris du public, et s'affirme comme continuatrice du théâtre conventionnel du XIXe siècle. La formule « du grand art pour le grand public » semble alors bien s'appliquer à l'artiste, admirée finalement comme une sorte de monstre sacré de l'art dramatique. Les différentes étapes de sa carrière suggèrent, dans un premier temps, une période de construction et de consolidation de son travail auprès d'institutions renommées dans le monde théâtral parisien. Puis, dans un deuxième temps, son affirmation en tant qu'artiste indépendante, vivant de ses propres cachets est établie.

En évoquant les débuts de Sarah Bernhardt nous avons pu constater une certaine aisance financière qui lui a fourni les conditions nécessaires, en plus de son talent, pour réussir dans le monde théâtral. Le salon de sa mère, fréquenté par des hommes illustres, lui permet de rentrer en contact avec des personnes influentes, qui ont joué un rôle décisif dans sa carrière. Son entrée au Conservatoire, filière officielle pour débiter dans le métier, n'est cependant possible que grâce à l'intervention du duc de Morny, assidu du salon. Cette institution offre à la jeune actrice une formation sur le répertoire classique, respecté par la critique, selon la hiérarchie du goût de l'époque. Son passage par le Conservatoire, en plus de l'intervention des protecteurs, favorise sa première entrée à la Comédie-Française, la plus illustre institution théâtrale au monde au XIXe siècle. En effet, l'aide des personnages influents, comme Morny ou Doucet, en plus du talent et de la volonté de l'actrice, déterminent, certes, le destin glorieux de la jeune Sarah mais lui ouvrent également la porte d'entrée à des établissements respectés et très bien placés dans la société du spectacle parisien.

Destinés à préserver le grand répertoire dramatique français, l'Odéon et la Comédie-Française, proposent à Sarah des rôles importants, qui la consacreront auprès de la critique. Devenue figure incontournable du théâtre français et, plus tard, sociétaire de la plus importante scène officielle de France, Sarah peut alors songer à une carrière indépendante, qui lui offre plus de liberté pour créer un art à son image. Une fois affranchie de la Maison de Molière, l'actrice se tourne vers d'autres auteurs contemporains qui lui offrent d'autres possibilités de création. En ce sens, sa

collaboration avec Victorien Sardou est assez déterminante. Auteur chéri du public, il écrit pour l'étoile des rôles sur mesure, dans des mises en scène somptueuses et spectaculaires. D'autre part, Sarah Bernhardt reprend des personnages créés par d'autres comédiennes, comme Froufrou, Marguerite Gauthier ou Phèdre. Elle les « revisite » et leur donne sa touche personnelle dans une sorte de dialogue/jeu avec la tradition théâtrale française.

En effet, la reprise des rôles connus permet à l'actrice de se mesurer à d'autres comédiennes et de jouer avec l'horizon d'attente du spectateur. La perspective de voir Sarah Bernhardt dépasser la performance d'une autre illustre actrice étant un jeu d'émulation courant à l'époque, comme nous constaterons dans le chapitre suivant. Plusieurs comédiennes peuvent puiser dans le même répertoire, et il est clair que ce qui est en jeu pour la réception d'alors est tout autant l'originalité de la reprise que l'inédit de la création. La comparaison entre les actrices fait donc partie de l'univers théâtral de l'époque et c'est aussi à travers lui que les artistes construisent leur renommée. Ainsi, dans sa carrière indépendante, Sarah recrée des personnages déjà célèbres, qui l'immortalisent autant que ses créations dans des rôles sur mesure. Par rapport à la tradition théâtrale, Sarah Bernhardt se fait remarquer par la critique grâce à ses dons de tragédienne, genre qu'elle reprend en jouant à sa manière³²⁷. Très peu investie dans les courants esthétiques en vogue, comme le naturalisme ou la dramaturgie nordique, la réputation de Sarah s'est bâtie également sur son travail sur le genre romantique qu'elle prolonge, à travers notamment les drames historiques qu'elle met en scène.

Vivant de ses cachets ou des revenus de ses théâtres, Sarah Bernhardt doit en effet faire appel à des stratégies de popularisation de son image et d'augmentation des recettes. Parfois ses spectacles sont critiqués, accusés d'être des pièces à effets, c'est-à-dire, faibles du point de vu « littéraire ». Cependant, l'actrice contournera toujours ces critiques, tantôt par ses brillantes interprétations faisant presque « oublier » la dite

³²⁷ Selon Ernest Pronier: « La critique la plus autorisée a souvent été divisée dans ses appréciations dans l'interprétation de la tragédie par Sarah. On a dit qu'elle la modernisa, et qu'il lui arriva de jouer *Phèdre* comme *Amants* ou *La Tosca*.[...] Sarah fut surtout une grande lyrique [...] se rattacha à l'école d'une Clairon ou d'une George qui conférait à la tragédie une sorte de solennité, plutôt qu'à celle d'une Lecouvreur qui désirait que la tragédie fût parlée à peu près sur le ton d'une conversation. Elle n'eut rien de l'académisme d'une Rachel qui, admirablement douée, jouait surtout d'après les indications de son professeur ». (Ernest Pronier, *Sarah...*, *op.cit.*, p.319).

médiocrité des textes, tantôt par ses rôles du grand répertoire français. En effet, dans les salles qu'elle dirige, Sarah alterne les représentations plus spectaculaires et les pièces « réputées » du point de vue littéraire. À côté des héroïnes sardouniennes et des reprises de grands succès, elle aborde des rôles appartenant à un théâtre en vers et poétique qui lui garantit toujours les éloges du point de vue artistique.

Dans le cadre de sa carrière indépendante, les tournées apparaissent comme un facteur déterminant. Les divers voyages à l'étranger témoignent autant d'une volonté de conquérir des nouveaux publics que d'une nécessité de garantir les revenus pour maintenir sa vie coûteuse à Paris. L'analyse de la trajectoire de l'actrice année par année a révélé que les voyages ont été fréquents pendant toute sa carrière, notamment dans la première période (de 1880 à 1893). En revanche, on constate que lorsque Sarah Bernhardt possède enfin son propre théâtre, elle n'arrête cependant pas ses déplacements à l'étranger pour se consacrer exclusivement au public parisien. En effet, les deuxième et troisième périodes sont marquées par diverses tournées principalement dans des pays européens. Même si elles ne sont pas longues, leur fréquence presque annuelle semble démontrer que Sarah Bernhardt construit sa sphère d'influence et de travail au-delà des frontières parisiennes. Ainsi, son travail doit, d'une certaine façon, incorporer l'imaginaire d'un public étranger puisque, pendant un mois ou deux, c'est à eux que l'actrice s'adresse et devant eux qu'elle se présente. Le cas anglais est un exemple significatif à cet égard car Londres devient une des scènes les plus fréquentées par l'actrice.

Cette relative « mondialisation » du travail de la tragédienne s'accompagne d'un processus d'incorporation des stratégies de diffusion de son image, imprégnées d'un esprit commercial. Il est à cet égard emblématique qu'à la fin de sa carrière l'actrice se présente dans des music-halls à Londres³²⁸. En ce sens, la fréquence des visites en

³²⁸ Ceci ne se fait pas sans déranger la critique française. Observons que son biographe, Pronier, mentionne les apparitions de Sarah dans la scène du *music-hall* de façon très pessimiste : « Déjà en décembre 1909 la nouvelle était répandue dans les journaux que la célèbre tragédienne française paraîtrait – l'automne prochain – au *Coliseum* de Londres, le grand *music-hall* de Saint-Martin Lane. Cette détermination ne laissa pas de surprendre un peu l'opinion. A cette époque lointaine déjà, les artistes avaient peut-être un sentiment plus grand de la dignité de leur art, et il y avait une démarcation plus profonde entre l'art dramatique et celui de la fantaisie. Il est peut-être regrettable que Sarah Bernhardt ait donné – la première – l'exemple de ce compromis. C'est n'est pas sans hésitation qu'elle accepta cet

Amérique du Nord, semble également témoigner d'une « internationalisation » de la comédienne. Particulièrement à la fin de sa carrière, Sarah passe des longues périodes aux Etats-Unis, où elle joue non seulement dans des théâtres mais également dans des espaces improvisés³²⁹.



Figure 10.1 - Sarah Bernhardt devant la tente de 5000 places dressée au Texas pour ses représentations³³⁰.

engagement – brillant du point de vue matériel. Mais elle se faisait vieille ; plus que jamais elle était à court d'argent ; aussi, paraître en scène pendant une demi-heure seulement, deux fois par jour, dans un acte de son répertoire, était presque un repos pour l'infatigable». (*Ibid.*, p.130).

³²⁹ Lors de la tournée de 1905 les imprésarios américains forment une sorte de trust contre les troupes étrangères, ce qui empêche Sarah Bernhardt de louer un théâtre pour se produire. L'artiste et son imprésario construisent alors une tente de cirque pour représenter les spectacles et Sarah joue ainsi dans plusieurs espaces improvisés.

³³⁰ Source BnF 4 ICO PER -2369.



Figure 11 Montage de la tente où jouait Sarah Bernhardt en Amérique³³¹.

Outre les spectateurs anglophones, d'autres publics se montrent également stratégiques pour la carrière internationale de la vedette. En effet, ses tournées englobent un large nombre de pays, dont l'importance n'est pas négligeable. Nous avons, en ce sens, tenté de démontrer dans quelle mesure l'Amérique latine se présente comme un espace attirant économiquement pour les artistes du XIXe siècle, malgré le temps consacré au déplacement et le risque de contracter des maladies, par exemple.

En mettant en perspective l'ensemble des tournées réalisées par Sarah Bernhardt, nous nous sommes demandé dans quelle mesure l'actrice se tourne vers le public étranger et à quel point celui-ci devient aussi déterminant pour son travail. Nous avons observé que le rapport de l'actrice avec le public étranger apparaît plusieurs fois comme un problème pour l'opinion publique française. Si d'une part, la presse parisienne reconnaît et célèbre les triomphes de Sarah Bernhardt à l'étranger, d'autre

³³¹ Source BnF 4 ICO PER -2369.

part, elle dénonce souvent l'internationalisation de l'artiste comme un aspect négatif, responsable de certains choix esthétiques « moins artistiques » et plus « commerciaux ». Ces critiques révèlent alors l'importance des tournées pour la construction de la carrière de Sarah Bernhardt, les voyages ayant influencé fortement le répertoire de la comédienne, et ses liens avec un théâtre plus visuel et spectaculaire allant également dans ce sens.

Bien entendu, il serait tout à fait naïf de croire que le style de l'artiste a été dicté uniquement par le goût du public étranger. Evidement, Sarah construit son travail en fonction aussi des spectateurs parisiens, de la tradition théâtrale française, des tendances esthétiques en vogue et de ses propres désirs. Nous avons cependant essayé de démontrer que, lorsqu'on parle de Sarah Bernhardt et de son travail, il faut absolument prendre en compte le fait que l'actrice se produit dans une sphère géographique bien plus large que Paris, englobant plusieurs villes du monde entier. En ce sens, une étude approfondie des tournées apporterait des réflexions très pertinentes sur la carrière de l'actrice et la construction de son image et de son style.

A cet égard, comme nous l'avons déjà mentionné, il serait très intéressant de faire une analyse comparée des tournées, en confrontant le répertoire joué dans chaque pays, par exemple ; ou encore en examinant son évolution à chaque voyage au fil des années. Il s'agit, cependant, d'un travail considérable dépassant les ambitions et les possibilités de notre thèse. Soulignons d'ores et déjà les difficultés que nous avons rencontrées pour établir les itinéraires et chronologies pour les trois tournées que nous avons étudiées. Non seulement les biographies se contredisent à ce sujet car elles sont le plus souvent imprécises, mais présentent parfois également des données erronées. Quant aux périodiques, ils peuvent également conduire le chercheur sur une fausse piste puisque, à l'image des informations concernant les recettes des voyages, les journaux diffusent souvent un itinéraire plus large que celui qui a été réellement parcouru. De plus, la presse reste toujours une source d'information incomplète, puisqu'elle ne diffuse que certains moments du voyage.

Il reste alors difficile, même en comparant plusieurs journaux, de connaître exactement la route parcourue par Sarah Bernhardt et la chronologie exacte des représentations. Si l'on s'attache uniquement aux journaux français, la tâche devient très

lourde, voir impossible, car le plus souvent les correspondances étrangères sont diffusées avec un certain décalage de temps et, d'autre part, la diffusion des échos internationaux n'est pas systématique. Il est alors impératif de croiser les données obtenues dans la presse française et étrangère (souvent plus précise, étant donné qu'elle notifie les événements qui se déroulent chez elle). En revanche, dans le cas d'une tournée mondiale, il devient très compliqué d'exploiter autant de sources et de consulter les périodiques de plusieurs pays, dans des langues différentes³³².

³³² Inédite jusqu'à présent, une recherche sur les tournées de Sarah Bernhardt au Brésil n'aurait peut-être pas pu voir le jour sans la technologie existante aujourd'hui. En effet, la numérisation des périodiques (en France comme au Brésil) permet au chercheur de croiser avec aisance et relative rapidité des informations obtenues dans la presse des deux pays à propos des voyages. Le croisement de ces données permet alors de reconstituer l'itinéraire et la chronologie de la tournée plus facilement. De plus, cette commodité de consultation, grâce à la numérisation, rend possible l'établissement plus rapide d'une comparaison entre la critique théâtrale des deux pays, ou encore la connaissance de la répercussion à Paris, Rio de Janeiro ou São Paulo d'un événement qui a eu lieu dans n'importe quelle partie du globe.

Cet aspect est alors fondamental pour notre thèse. Malgré les limites de la numérisation (qui enlève, en effet, la matérialité du document et les questions que celle-ci suscite) force est de constater que cette technologie non seulement réduit le temps de travail du chercheur, mais elle lui offre une nouvelle perspective de recherche, à partir d'autres problématiques et questionnements. Le fait d'avoir accès à des journaux de différents pays concernant une même période favorise la réflexion sur les liens entre la critique théâtrale brésilienne et française et la circulation d'idées entre pays. L'outil de recherche fourni par les archives numérisées permet alors de connaître, rien qu'en tapant un mot-clé, toutes les entrées de certains périodiques français ou brésiliens, relatives à un événement, comme la tournée de Sarah Bernhardt à Londres par exemple. Ce dispositif favorise donc les analyses comparatives. Les chapitres suivants, consacrés spécifiquement aux voyages de Sarah Bernhardt au Brésil, remettront plus clairement en jeu ces questions.

DEUXIEME PARTIE :
LES TOURNEES BRESILIENNES

Sarah Bernhardt visite le Brésil à trois moments distincts de sa carrière. Tout d'abord en 1886, c'est-à-dire six ans après avoir quitté la Comédie-Française, ayant déjà réalisé des tournées en Europe et Amérique du Nord, et obtenu de grands succès dans ses créations d'héroïnes conçues par Victorien Sardou. Puis en 1893, dans le cadre de sa première tournée mondiale, et juste avant qu'elle ne s'établisse comme directrice du Théâtre de la Renaissance. Enfin, en 1905, cinq ans après la signature du bail du théâtre qui porte son nom, et en étant déjà considérée, à la soixantaine, comme une légende du théâtre français.

Côté brésilien, on observe des transformations considérables au cours de ces trois décennies. Alors que pendant son premier voyage, l'actrice est confrontée à un pays monarchique et esclavagiste, elle retrouvera en 1893 un Brésil républicain et de plus en plus marqué par l'immigration européenne et la croissance économique due à la culture du café. Le paysage d'une ville comme São Paulo se métamorphose au cours de cette période. De même, à Rio de Janeiro, la capitale est marquée par d'importantes réformes urbaines, inspirées du modèle haussmannien, précisément lors de la dernière tournée de l'artiste en 1905. Du point de vue de la dynamique théâtrale, les trois décennies connaissent de nombreux changements, qui vont d'une plus grande diversification de l'offre culturelle (ouverture de salles de spectacles, arrivée d'artistes étrangers, premières projections cinématographiques) à l'inauguration du théâtre municipal de Rio de Janeiro. Ce dernier événement intervient après de longs débats qui posent la question de la nécessité de construire un art dramatique national.

L'enjeu de cette partie est d'interroger comment les voyages de Sarah Bernhardt participent à ces trois moments différents tant dans la carrière de l'artiste que dans le contexte brésilien. Pour tenir compte des singularités de chaque période mentionnée, nous avons choisi de présenter les tournées séparément, par ordre chronologique. Nous avons, d'une part, estimé qu'il était nécessaire d'analyser de plus près l'importance de chaque voyage dans les différentes étapes de la carrière de l'artiste. D'autre part, nous avons considéré que, pour ce qui concerne le contexte brésilien, la présentation de chaque période séparément permettait d'observer plus attentivement les nombreuses transformations socioculturelles que le pays subit à la fin du XIXe siècle et début du XXe siècle. La question qui se pose est donc de savoir dans quelle mesure les tournées

de Sarah Bernhardt se situent dans le panorama culturel de la fin du siècle, tout en contribuant à construire l'histoire du théâtre brésilien.

Presque une centaine d'années après sa mort, Sarah Bernhardt reste encore relativement connue au Brésil. Son passage à Rio de Janeiro a été le sujet d'un film en 2000³³³ et l'actrice figure également comme l'un des personnages d'un roman local³³⁴, adapté également au cinéma en 2001³³⁵. La présence de la comédienne au Brésil suscite encore aujourd'hui, au moins chez les amateurs de théâtre, quelques anecdotes. Selon certains, elle se serait produite en Amazonie, dans l'imposante salle inaugurée en 1896 lors de l'essor économique de la région, « catapultée » par l'extraction du caoutchouc. Pour d'autres, le passage au Brésil aurait sans doute marqué la biographie de l'artiste car à Rio de Janeiro elle se serait blessée à la jambe dans une représentation de *La Tosca*³³⁶. Du côté des études théâtrales, les historiens reconnaissent de plus en plus l'importance des artistes étrangers dans la dynamique du théâtre *fluminense*³³⁷ à la fin du siècle. D'une part, on constate l'impact de la présence d'acteurs et d'actrices venus d'Europe pour l'implantation et la popularisation du théâtre léger, basées sur des opérettes, revues, féeries et spectacles de curiosités. D'autre part, on observe l'importance des tournées de certaines vedettes pour la diffusion du *théâtre de répertoire*³³⁸ pratiqué et répandu en Europe. Malgré ce constat, très peu de recherches portent, réellement, sur la présence étrangère, même si l'on trouve certains articles

³³³ Il s'agit du film *Amélia*, de la réalisatrice Ana Carolina Soares.

³³⁴ « O Xangô de Baker Street », roman policier de Jô Soares, sorti en 1995.

³³⁵ Le film est une production luso-brésilienne et a été réalisé par Miguel Faria Junior.

³³⁶ Au long du XXe siècle, plusieurs journaux brésiliens mentionnent en effet cette chute. L'histoire change selon les versions : pour certains, l'actrice aurait perdu sa jambe au Brésil, pour d'autres, dans ce pays, elle aurait fait la chute entraînant l'amputation de son membre inférieur dix ans plus tard. En revanche, au moment des tournées, aucun périodique n'évoque cet accident et, d'après nos recherches, Sarah n'aurait pas joué *La Tosca* lors de son dernier passage au Brésil. Le journal *Le Figaro* du 24 juin 1906 mentionne la question du genou de l'actrice pendant la tournée de 1905 : « Un détail : l'illustre artiste était partie le genou assez endolori à la suite d'un accident. Ses amis s'inquiétaient donc pour elle des fatigues d'une telle tournée. Mais Sarah Bernhardt ne voulait rien entendre : - J'ai dit à mon genou : « Tu dois marcher », et il marchera. Le genou marcha si bien que sa propriétaire a donné 227 représentations, voyagé 7 mois, passé 80 nuits en wagon et qu'elle est revenue guérie et prête à repartir. Il faut entendre Sarah Bernhardt raconter cette histoire entre des rires. C'est, en exemple, une admirable leçon d'énergie » (Serge Basset, « Courrier des théâtres », *Le Figaro*, 24 juin 1906).

³³⁷ Relatif à l'État de Rio de Janeiro.

³³⁸ Par théâtre de répertoire nous entendons les genres plus littéraires : tragédies, drames et comédies sérieuses.

consacrés à ce sujet³³⁹. En effet, aucun travail n'a analysé de près les tournées étrangères au Brésil. Comme l'affirme João Roberto Faria, de manière générale, la présence étrangère au Brésil n'a pas été étudiée :

Les conséquences de cette intense présence étrangère sur les scènes brésiliennes n'ont pas encore été évaluées. Personne n'a fait de recherches dans les journaux et les magazines littéraires de l'époque pour réfléchir sur la fascination que ces grands artistes et ces compagnies dramatiques ont exercé sur le public brésilien³⁴⁰.

A vrai dire on a peu d'informations sur les flux artistiques ainsi que sur les pratiques des tournées au XIXe siècle. L'une des principales raisons est que très peu de documents sur ce sujet ont été préservés au Brésil, la plupart des sources relatives au XIXe siècle (et antérieurement) ayant été perdues, disparues ou mal classées³⁴¹. Intéressée par la présence étrangère pendant cette période, nous avons alors été confrontés à diverses difficultés : à partir de quelles sources repérer les traces de Sarah Bernhardt au Brésil en 1886, 1893 et 1905 ? Ou, encore, comment présenter ces trois passages de l'actrice et quels sont les aspects à privilégier ?

De nos jours, divers documents permettent d'accéder aux tournées des artistes européens au XIXe siècle: périodiques, lettres, témoignages, mémoires, cartes-postales, programmes de spectacle, autorisations de séjour, photographies, invitations, etc. Bref, nombreux sont les éléments qui aident à retracer l'univers des voyages et à les comprendre de façon plus approfondie. Faute d'intérêt institutionnel pour la mémoire et les archives, notamment pour ce qui concerne le théâtre, force est de constater que cette multiplicité de sources est très difficile à mobiliser pour le cas des tournées brésiliennes.

³³⁹ On remarque quelques articles comme celui de *Lidia Becker*, « Do classicismo francês à escola moderna: um estudo comparativo sobre a estética vocal de sarah bernhardt e eleonora duse . » publié aux annales du 5^{ème} Congrès ABRACE (disponible en ligne <http://www.portalabrace.org>) ainsi que le chapitre écrit par Alessandra Vannucci, « *Artistas...* », *op. cit.*

³⁴⁰ João Roberto Faria, « Présence théâtrale française à la Belle époque brésilienne » In Mattoso, Santos et Rolland, Mattoso, Santos et Rolland, *Modèles politiques et culturels au Brésil : emprunts, adaptations, rejets. XIX et XX siècles*, Paris, Presses Universitaires de Paris-Sorbonne, 2003, p. 215-222.

³⁴¹ Malgré ces difficultés, on remarque au Brésil un intérêt croissant pour le théâtre de cette période. Une série de travaux comme ceux de Mencarelli, Reis, Oliveira, Chiaradia, Faria, Veneziano, (voir Bibliographie) portent sur ce moment historique et fournissent un point de départ pour les jeunes chercheurs.

En France, la Bibliothèque nationale de France préserve de nombreux documents sur Sarah Bernhardt, sa vie, sa carrière et ses théâtres. Malgré l'existence de recueils sur ses tournées à l'étranger, très rares sont les sources concernant les voyages en Amérique latine, au Brésil en particulier³⁴². Dans les archives brésiliennes, les Arts du Spectacle restent un champ négligé, même si le pays dispose de quelques institutions consacrées à ce domaine, comme l'ancien Musée du Théâtre³⁴³, ou encore le Cedoc³⁴⁴. L'histoire du théâtre brésilien étant donc un terrain déficitaire, la recherche de traces des tournées de Sarah Bernhardt au Brésil devient une activité frustrante ou, dans le meilleur des cas, fastidieuse. Les recherches dans les musées et les archives permettent alors de découvrir sur le passage de l'artiste, quelques pistes, trouvées presque « par hasard » sur les chemins les plus improbables. Ainsi, pour notre thèse, la principale source disponible à la consultation reste encore la presse. Numérisée dans la plupart des cas, elle fournit des descriptions des représentations, des informations sur le quotidien des artistes étrangers, la chronologie du voyage et aide, enfin, à comprendre la période historique qui nous intéresse.

Les périodiques peuvent donc être un support très intéressant pour le chercheur. Non seulement les critiques de spectacles parlent de Sarah Bernhardt, mais certaines rubriques évoquent le passage de l'artiste sous les angles les plus divers. Les mentions à la comédienne peuvent être retrouvées dans les colonnes consacrées aux échos (du monde ou du théâtre, proprement dit), mais aussi dans les publications des correspondances à l'étranger (section *Télégraphes*), ou encore dans les pages publicitaires, qui diffusent les affiches des spectacles joués pendant la tournée, ainsi que dans les annonces des « produits Sarah Bernhardt » :

³⁴² Certaines biographies, comme celle de Gold et Fizdale, *Sarah...*, *op.cit.*, présentent des lettres écrites par Sarah Bernhardt depuis l'Amérique latine, envoyées à ses amis ou à son fils. Il s'agit de documents provenant de fonds privés et que nous n'avons pas réussi à obtenir.

³⁴³ Ce musée a été fermé et ses fonds récemment intégrés aux Archives de la Fundação Teatro Municipal do Rio de Janeiro et du Museu da Imagem e do Som (MIS).

³⁴⁴ Centre de Documentation consacré aux Arts de la Scène lié à la FUNARTE (Fondation Nationale de l'Art).

A DIAPHANA

Pó de Arroz Sarah Bernhardt

O Pó elegante por excellencia

ADHERENTE — INVISIVEL — HYGIENICO



**PRODUCTOS
RECOMMENDADOS**

Agua e Colonia Russa Fedora

**PERFUMES
SARAH BERNHARDT**

**PERFUMES
PATRICIA**

**PERFUME
DO
Ramilhete de Violetas**

AGUA DE AMBAR

SABONETES — LOÇÕES — AGUA de TOILETTE, etc.

Dentifricios e Productos hygienicos
DOS

RR. pp. do Monte S. Miguel

A venda em todas as boas casas de Perfumaria

PERFUMARIA DIAPHANA

38, Rua d'Enghien, PARIZ.

Figure 12 Publicité pour la poudre-de-riz 'Sarah Bernhardt'³⁴⁵

IMPERIAL THEATRO  S. PEDRO DE ALCANTARA

DIRECÇÃO DE HENRY E ABBEY & MAURICIO GRAU
EMPRESA-C. CIACCHI

REPRESENTAÇÕES DE SARAH BERNHARDT

HOJE Segunda-feira 14 de Junho **HOJE**

7ª RECITA DE ASSIGNATURA

Com a assistência de SS. MM. e AA. IMPERIAES

2ª e ultima representação da comedia em 5 actos de Meilhac e Halevy

FROU-FROU

Protagonista a eminente artista SARAH BERNHARDT

BREVEEMENTE — THEODORA MILE-SARAH BERNHARDT.

desempenhando o papel de Theodora MILE-SARAH BERNHARDT, e o de Justiniano Mr. Philippe Garnier, ambos creadores da mesma peça em Paris.

Aviso— A venda dos bilhetes em casa de F. C. telões, rua do Ouvidor n. 114, e na bilheteria do theatro.

As 8 1/4 horas.

Figure 13 Annonce de *Froufrou* publiée dans un journal brésilien³⁴⁶

Si, d'une part, les journaux peuvent être une source assez riche pour l'écriture de l'histoire des tournées, d'autre part, ils doivent être utilisés avec certaines précautions. Comme toute piste historique, la presse offre, sans doute, une compréhension limitée des voyages et présente des informations diffusées selon des intérêts éditoriaux, voire

³⁴⁵ A Estação 15 novembre 1895.

³⁴⁶ O Paiz, 14 juin 1886.

publicitaires. Même les critiques des spectacles, si éclairantes et détaillées qu'elles puissent être, doivent être mises en perspective, d'autant plus qu'elles sont produites selon des conventions de style caractéristiques de l'époque³⁴⁷. L'usage des journaux en tant que source principale d'accès aux voyages pose alors des questionnements d'ordre méthodologique. Comment, en effet, écrire l'histoire des tournées sans pouvoir toujours confronter les récits des périodiques à d'autres documents ? Comment lire aujourd'hui la presse du XIXe siècle : quels sont ses limites³⁴⁸ ? Dans quelle mesure peut-on parler des tournées à partir des journaux ? Concernant le sujet étudié, quelles réflexions fait-il émerger et quels aspects néglige-t-il ? Élément important pour la reconstruction du passé, les périodiques doivent être considérés à la fois comme objet et sujet de l'histoire : ils fournissent une sorte de mémoire des tournées, tout en participant à la construction de leur histoire.

Nous l'avons mentionné auparavant, la diffusion par les journaux des recettes des tournées, par exemple, loin d'avoir un caractère purement informatif, fonctionne comme une sorte de publicité discrète de l'artiste. Dans le même sens, certaines critiques théâtrales présentent bien souvent des descriptions exagérées, exacerbant le succès de la vedette, ou les réactions du public. L'écriture de l'histoire des tournées à partir de la presse constitue alors un « exercice du regard » car il faut toujours considérer les critiques comme sources informatives, mais également comme producteurs de discours à propos des voyages. Il faut notamment prendre en compte le fait que c'est par la presse que les intellectuels locaux expriment leurs opinions tout en essayant de mettre en valeur leur vision du monde, la critique de spectacle étant elle-même une dimension constitutive de la vie théâtrale au XIXe siècle, ou comme le note Olivier Bara « un aliment de l'imaginaire des lecteurs, le prétexte à l'échange et à la causerie, et plus généralement un espace de sociabilité creusé par la plume du critique³⁴⁹ ».

³⁴⁷ La critique dramatique comme exercice littéraire étant aussi important que l'œuvre dont elle s'occupe. Voir à ce sujet l'article d'Olivier Bara « Éléments pour une poétique du feuilleton théâtral » In, Mariane Bury et Hélène Laplace-Claverie (dir.), *Le miel et le fiel : la critique théâtrale en France au XIXe siècle*, Paris, Presses de l'Université Paris Sorbonne, 2008.

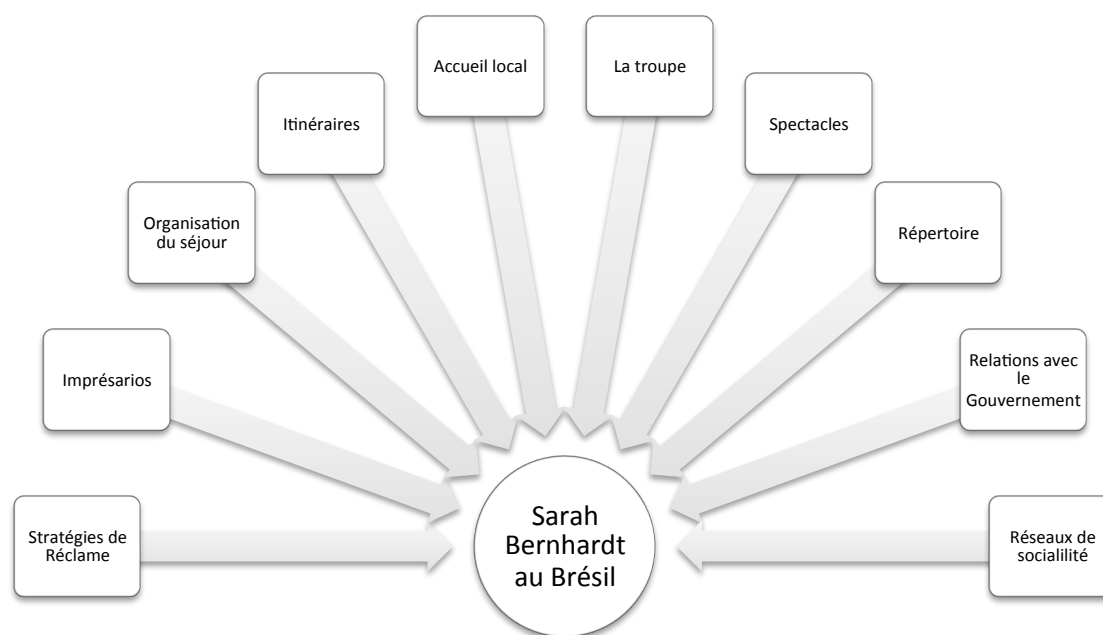
³⁴⁸ Cf. Kalifa, Régnier, Thérenty et Vaillant, *La civilisation du journal : histoire culturelle et littéraire de la presse française au XIXe siècle*. Paris, Nouveau Monde, 2011.

³⁴⁹ Olivier Bara, « Éléments... », *op.cit.*, p.25.

En ce sens, le feuilleton (et les articles de critique classique pour le cas brésilien) est, aujourd'hui, plus qu'un outil de mémoire du spectacle théâtral, il mérite d'être analysé comme exercice littéraire, voire un 'spectacle' à part entière, à travers lequel les lettrés affirment leurs discours et leur vision sur le théâtre et le monde. Ceci étant très important car, comme nous avons signalé dès le premier chapitre, au XIXe siècle, le Brésil est marqué par une sorte de bataille culturelle, où l'élite lettrée défend l'idée de construction du pays à partir d'un modèle « civilisateur », très eurocentriste, tout en mettant en valeur le théâtre littéraire. Les récits produits par ces intellectuels et publiés par la presse sont alors souvent marqués par un désir de présenter les événements selon cette vision de monde³⁵⁰.

En partant de la presse, nous avons voulu étudier les tournées brésiliennes de Sarah Bernhardt sous différents angles. Le but était de comprendre ses aspects pratiques, tels que la préparation du voyage (organisation de la compagnie, relations entre imprésarios, établissement d'itinéraire, choix du répertoire, stratégies publicitaires), le quotidien des artistes (réseaux de sociabilité, horaires des répétitions et loisirs), tout ce qui concerne les représentations (les salles louées, les décors et les costumes, la mise en scène), ainsi que la réception des spectacles (critiques, caricatures, parodies). Nous avons estimé qu'une vision sur la *praxis* des tournées aurait le mérite d'échapper au récit héroïque, focalisé sur les triomphes des vedettes, si courant dans les travaux biographiques en histoire du Théâtre.

³⁵⁰ Cet aspect est très bien étudié par Silvia Cristina Martins de Souza, *As noites...*, *op.cit.*



A travers cette division en catégories, nous avons souhaité avoir une compréhension la plus élargie possible des tournées de Sarah Bernhardt. Bien entendu ces points s'entrecroisent. Nous ne saurions pas expliquer le choix du répertoire sans comprendre, par exemple, l'itinéraire de la tournée. Impossible encore de comprendre la critique locale des spectacles sans évoquer la matérialité des représentations, ce qui renvoie forcément à la préparation de la tournée. De plus, chacun des aspects renvoie, nous le verrons plus loin, à des problématiques plus profondes et doivent être considérés dans leur rapport avec la mondialisation culturelle et la francophilie dans le pays.

Comme nous l'avons déjà signalé, la presse est un outil limité et il demeure essentiel de comparer les récits des périodiques à d'autres sources documentaires, ce qui malheureusement n'est pas toujours possible. Les journaux mentionnent divers aspects de la tournée, mais ils ne les expliquent pas tous. Pour comprendre alors l'organisation des voyages, il est alors fondamental d'avoir accès à des contrats entre les impresarios et les artistes. Etant donné que nous n'avons pas réussi à localiser ce type de document pour les tournées brésiliennes, nous sommes obligés de prendre le cas d'autres tournées (de Sarah Bernhardt ou non) et d'y jeter un regard attentif. En ce qui concerne des impresarios, à titre d'exemple, d'autres documents (contrats ou procès verbaux) relatifs à d'autres compagnies théâtrales aident à comprendre la manière dont ces hommes d'affaires produisaient les voyages.

Il est possible de trouver de nombreuses similitudes entre les trois tournées, même si, nous l'avons souligné, elles se déroulent à des moments différents de la biographie de Sarah Bernhardt et de l'histoire du Brésil. Ainsi, lors de l'élaboration de cette partie, nous avons été confrontés à une difficulté concernant l'écriture et la structuration des chapitres, car, en abordant chaque voyage séparément à partir des mêmes critères d'analyse, nous risquions d'être répétitifs et notre écriture fastidieuse pour le lecteur. Nous avons essayé de surmonter cet obstacle en sélectionnant, pour chaque période, des questions et problématiques qui nous ont paru les plus pertinentes. Nous avons divisé cette partie en deux chapitres, l'un consacrée à la tournée de 1886 et l'autre aux voyages de 1893 et 1905. Ce dernier voyage étant beaucoup plus court que les deux premiers, il n'était pas nécessaire de l'étudier dans un chapitre séparé.

CHAPITRE III. 1886 : SARAH BERNHARDT, L'AMBASSADRICE DU GENIE FRANÇAIS ?

III.1. « AH ! POURQUOI PART-ELLE ? »

*Elle part... Ah ! pourquoi part-elle,
La Chimérique, l'Irréelle,
La folle Reine de Saba ?
Cette fuite nous désespère :
C'est du rêve, de la lumière
Et de la beauté qui s'en va.
O mer où vont les grands navires,
Elle a ta grâce, tes sourires,
Tes caprices, tes ondoiements.
Vous vous ressemblez : ton abîme
N'est pas plus profond, mer sublime,
Que celui de ses yeux charmants.
Elle est la fée, elle est la reine
Mer vaste dont le flot l'entraîne,
Tu la ramèneras, dis-moi ?
Elle part : qu'un bon vent la pousse !
O mer, sois-lui clémente et douce :*

*Elle pèse si peu sur toi*³⁵¹ !

Lorsque Sarah Bernhardt annonce sa première tournée en Amérique Latine, la presse parisienne ne se montre pas très enthousiaste. Jules Lemaître, par exemple, publie des chroniques d'adieux en regrettant le départ de la grande Sarah qui, loin de sa patrie, allait se produire devant des spectateurs qu'il considérait comme bizarres :

Mme Sarah Bernhardt est partie mercredi dernier pour Londres et s'embarquera, dans les premiers jours de mai, pour l'Amérique du Sud. Puisqu'elle ne veut pas rester chez nous, il faut la remercier de porter si loin un peu de notre théâtre et de notre littérature. Nous apprendrons quelque jour qu'on l'a nommée Présidente d'une des bizarres et nombreuses républiques de ce pays-la, ou que des bandes de Peaux-Rouges ou de nègres se sont massacrés pour l'amour d'elle.³⁵²

L'évidente ironie manifestée par Lemaître illustre son mépris pour les nombreuses républiques sud-américaines que Sarah Bernhardt devait visiter. En effet, le critique dépeint les spectateurs latino-américains comme étant des « imbéciles », simples idolâtres de l'artiste, et incapables d'apprécier avec raffinement critique ses spectacles. Pour lui, il était inconcevable de prendre au sérieux les représentations que Sarah allait donner devant un public non-francophone, qu'il considérait inculte et inapte à reconnaître la réelle beauté de la littérature française. Ce public était donc incapable de distinguer les subtilités du langage employé par la grande étoile française ainsi que les nuances de son jeu de scène.

Cet esprit critique sur les tournées n'est pas propre à Lemaître. Nous avons pu voir, dans le chapitre précédant, que même en devenant de plus en plus courants dans la pratique théâtrale parisienne, les voyages artistiques n'ont pas bonne presse car on les accuse de « commercialiser » le théâtre au détriment de « l'Art ». Ainsi, déjà en 1880, Sarah provoquait les foudres des critiques, comme celle de Sarcey, qui condamnait son départ en Amérique du Nord, en l'accusant d'avoir abandonné le Théâtre-Français pour

³⁵¹ Jules Lemaître, « La semaine dramatique », *Le Journal des Débats*, 26 avril 1886.

³⁵² *Ibidem*.

courir après l'argent. Lorsque l'actrice décide de partir pour les pays latino-américains, le discours de la presse théâtrale ne change pas.

Certes, une certaine reconnaissance est accordée aux tournées de Sarah pour son travail relevant de la « diffusion » de l'art et de la littérature française : Lemaître n'oublie pas de la « remercier de porter si loin » un peu du théâtre et de littérature de France. Cette fierté patriotique, liée à un esprit impérialiste, contribuait à véhiculer l'idée selon laquelle les artistes voyageurs étaient des « ambassadeurs » du génie français dans les contrées incultes. Lorsque, par exemple, en 1848, un tel M. Saylor s'adresse au représentant de la France au Brésil en lui demandant sa protection pour des artistes de ballet français en voyage dans ce pays, ses arguments se basent sur l'importance des ces voyageurs qui « concourent chez l'étranger à répandre le goût de nos belles lettres et de nos beaux arts³⁵³ ».

Cette fierté de la culture française est frappante dans la plupart des récits du XIXe siècle et joue en faveur des artistes, qui, en cherchant à se détacher de l'image du cabotin mercenaire, tentent de donner à leurs tournées une signification symbolique comparable à des missions civilisatrices. Ainsi, en 1896, dans une chronique intitulée *Examen de conscience*, au journal *Le Figaro*, Sarah Bernhardt n'hésite pas à déclarer : « J'ai traversé les Océans en emportant mon rêve d'art en moi, et le génie de ma nation a triomphé ! J'ai planté le verbe français au cœur de la littérature étrangère, et c'est ce dont je suis la plus fière³⁵⁴ ». En se décrivant comme un outil de « propagande » de la culture française, Sarah cherchait à donner à ses tournées une dimension collective, importante pour la France entière. L'esprit patriotique et la supposée suprématie culturelle ne sont pas, cependant, suffisants pour la critique, qui continuera de témoigner un certain mépris pour les tournées.

³⁵³ « J'ai eu le plaisir de vous écrire hier en faveur de M. Finart se rendant au Brésil avec une maître de ballets et quelques artistes qui certainement seront utiles à votre théâtre français. Je ne saurais trop vous les recommander ainsi que toute la troupe d'opéra qui est partie il y a peu de temps de Paris pour Rio Janeiro. [sic]. Les comités d'artistes que j'ai l'honneur de présider vous rendront, pour vous remercier, en gratitude sincère, tout ce que vous donnerez de protection à ces artistes si éloignés de leur patrie et qui concourent chez l'étranger à répandre le goût de nos belles lettres et de nos beaux arts ». Lieu de conservation Centre d'archives diplomatiques du Ministère des Affaires Étrangères (Cote 573PO/A).

³⁵⁴ Sarah Bernhardt, *Un examen de conscience*, *Le Figaro*, 9 décembre 1896 (Voir chapitre 4).

En ce sens, la presse française pose un regard plein de préjugés sur le premier voyage de Sarah Bernhardt en Amérique du Sud. Une caricature d'Alfred Le Petit, datée de 1885, illustre la comédienne parée d'ailes d'oiseau, sorte de pigeon-voyageur, avec plusieurs sacoches attachées à son cou, sur lesquelles on identifie des chiffres. La critique, marquée par un certain antisémitisme, semble évidente car l'image donne à voir une Sarah qui s'envole avec de l'argent autour d'un cercle, que l'on voit au deuxième plan, et qui évoque le globe terrestre où l'actrice se promène.



Figure 14 Caricature de Sarah Bernhardt, par Alfred Le Petit, vers 1885³⁵⁵.

³⁵⁵ Source BnF 4 ICO PER -2369.

La caricature de 1885 fait écho à la mentalité de l'époque qui perçoit les tournées de Sarah Bernhardt de manière assez ambiguë : en même temps qu'elle reconnaît la célébrité internationale de l'artiste, la presse met en dérision son esprit aventurier et se moque de ses spectateurs étrangers.

Dans le même sens, le journal satirique *La Caricature* publie en 1881 en première page des dessins avec le titre « Conquête de l'Amérique par Sarah Bernhardt ».

A. ROBIDA
RÉDACTEUR EN CHEF

La Caricature

PUBLICATION
DE LA
LIBRAIRIE ILLUSTRÉE

Abonnements d'un an, Paris et Départements : 16 francs. — Six mois : 9 francs. — Union postale : 18 francs. — Bureaux, 7, rue du Croissant.



Figure 15 Caricature de Sarah Bernhardt, 1881³⁵⁶.

³⁵⁶ Couverture du journal satirique *La Caricature*, 19 février 1881.

Sorte de journal de guerre, la caricature présente le voyage de Sarah Bernhardt à l'image des conquêtes territoriales. On peut penser, par exemple, aux croisades, ou encore aux voyages de Christophe Colomb du XVe siècle. Le dessin de la partie inférieure à droite illustre l'artiste, figure géante en costume de *FrouFrou*, entourée d'indigènes admiratifs, certains étant même agenouillés. Représentant les spectateurs américains, les indiens sont montrés comme étant des sauvages, pauvres « imbéciles » face à Sarah Bernhardt qui prend les proportions d'une déesse. Les sous-titres associés à l'image vont encore plus loin et rendent évidente la vision du caricaturiste sur le public étranger :

Sarah, en visite chez les Pawnies joue *Froufrou* au grand théâtre ; au 3^e acte les spectateurs enthousiasmés scalpent Sarah et se distribuent ses cheveux pour que chaque guerrier puisse conserver un souvenir de la grande artiste. Ils scalpent ensuite toutes leurs squaws et lui offrent cette précieuse collection pour en faire des fausses nattes. Après l'opération Sarah est nommée caciquesse suprême de la nation pawnie³⁵⁷.

Le rituel indien du scalp³⁵⁸ est alors évoqué de façon dérisoire : comme si le « sauvage » public américain ne se contentait pas de contempler l'artiste, mais devait arracher les cheveux de son idole pour en garder un souvenir. L'allusion moqueuse au scalp, rappelée comme une bizarrerie sauvage, réaffirme la critique de la réception étrangère de la grande vedette parisienne. *La Caricature*, ainsi que d'autres périodiques, estiment donc que le public américain n'était pas capable de « comprendre » le théâtre français, mais qu'il était fasciné par la présence de l'artiste et désireux de consommer son image comme un bien, ou encore de l'exposer comme un trophée de guerre.

Évidemment, le débat sur la compréhension des pièces françaises par les spectateurs étrangers est un point important pour notre thèse car il apparaît dans plusieurs récits du XIXe siècle concernant les tournées, comme nous allons le voir dans les pages suivantes. Les critiques et les artistes se posent cette question, tout en se demandant dans quelle mesure le public non francophone peut appréhender le théâtre français. Notre hypothèse est que si l'on considère que les pièces possèdent un sens unique et ultime, indépendamment de la scène, les barrières linguistiques empêchent, en

³⁵⁷ *La Caricature*, 19 février 1881.

³⁵⁸ Il s'agit d'une pratique guerrière qui consiste à arracher une partie du cuir chevelu de l'adversaire.

effet une compréhension de l'œuvre. En revanche, si on observe la scène comme une partie essentielle et qui complète, voire dépasse, le sens du texte, et que, de plus, une œuvre est ouverte à des interprétations multiples, on posera autrement la question de la compréhension du théâtre français par le spectateur étranger au XIXe siècle. Ce qui nous intéresse est alors de savoir dans quelle mesure la présence de l'acteur, dans notre cas Sarah Bernhardt, les décors et costumes, jouent sur le regard du public et façonnent la manière dont il s'approprie la pièce.

Néanmoins, lorsque Sarah Bernhardt part en voyage, les journalistes et caricaturistes français n'ont pas cette vision, et portent, au contraire, un regard très péjoratif sur les nouveaux publics de la comédienne. Si l'esprit de leurs critiques est fortement eurocentriste, il n'empêche que certains journalistes se posent des questions légitimes à propos des voyages de Sarah aux Amériques. Ils signalent les intérêts financiers qui motivent les tournées (comme dans les dessins d'Alfred Le Petit), ou encore la commercialisation du théâtre (l'image de l'artiste devient elle-même un bien qu'on peut posséder, en lui arrachent une partie de sa robe ou ses cheveux). L'admiration pour la *star*³⁵⁹ rentre dans la logique du consumérisme culturel, né au XIXe siècle.

En outre, certains journalistes signalent les risques de la traversée de l'Atlantique. Jules Lemaître, par exemple, dans le poème qui est en tête de ce chapitre, prie la mer d'être clémente et douce avec la voyageuse Sarah. En effet, les risques du voyage ne se réduisent pas aux risques de navigation sur l'océan, mais concernent aussi les maladies, la menace de mourir expatriée³⁶⁰ ou les vols, pour n'en citer que quelques uns. Nous avons déjà évoqué la question de la fièvre jaune – il est intéressant de noter que les troubles liés aux questions sanitaires étaient fréquents à Rio de Janeiro et en Amérique Latine en général³⁶¹. La capitale du Brésil souffrait, en effet, de problèmes

³⁵⁹ Catherine Authier analyse ce qu'elle appelle « la naissance de la star féminine », comme un phénomène non hasardeux, mais expliqué par le cadre culturel du XIXe siècle, en France précisément sous le Second Empire. Voir Catherine Authier « La naissance de la star féminine sous le Second Empire » in Jean-Claude Yon, *Les Spectacles*, op.cit., p.270.

³⁶⁰ Nous l'avons déjà évoqué, le souvenir de Rachel emportée par une phtisie lors de sa première tournée en Amérique du Nord restait toujours présente dans les esprits.

³⁶¹ Le journal *Le Figaro* du 8 janvier 1886 a publié à ce sujet les nouvelles de la comédienne française Cécile Lefort, en tournée au Vénézuëla : « Mlle Lefort a été atteinte de la fièvre jaune et a gardé le lit

causés par son occupation urbaine chaotique – des petites rues et habitations insalubres – question qui sera plus ou moins réglée dans la première décennie du XXe, lorsque le gouvernement mettra en place un plan de mesures sanitaires, qui engendrera de nombreuses révoltes populaires³⁶². En plus de la peur de la fièvre jaune, les artistes voyageurs étaient susceptibles de connaître de nombreux problèmes devenant plus compliqués lorsqu'on est loin de sa terre natale. Rappelons, à cet égard, le cas de l'acteur Hennery, qui en 1905, en route pour le Brésil dans la troupe de Coquelin Aîné souffre de troubles mentaux. Coquelin doit demander de l'aide au Consulat français au Brésil afin de trouver un asile qui offre des bonnes conditions pour accueillir le malade³⁶³.

III.1.2. La préparation du voyage

Les craintes suscitées par les tournées ne sont donc pas tout à fait infondées, car le voyage, le séjour et la production des spectacles dans un pays étranger impliquent de nombreuses contraintes. Plusieurs éléments sont, en effet, à prendre en compte, tels que la dynamique théâtrale et le calendrier local, ainsi que les aspects pratiques inhérents à l'organisation de la tournée. Comme nous l'avons déjà indiqué dans les chapitres précédents, les voyages demandent le recrutement de personnel, la signature de contrats, l'établissement de l'itinéraire en fonction de l'intérêt économique de chaque ville, ainsi que des facilités de transport. Il faut encore s'occuper, en Europe, des décors et costumes qui voyageront avec la troupe, tout comme de la location de meubles et

pendant dix-huit jours. Elle a même été en danger de mort, mais nous apprenons qu'elle va maintenant beaucoup mieux ».

³⁶² L'hygiénisation de Rio de Janeiro s'est faite en excluant la population moins aisée. Si, d'une part, les réformes urbaines contribuaient à l'amélioration sanitaire de la ville, la destruction des vieux bâtiments donnant lieu à des avenues larges de style haussmannien, d'autre part, elles provoquaient la migration des pauvres du centre ville vers les périphéries et les montagnes, en formant les premières *favelas*. Les mesures sanitaires, telle que l'imposition du vaccin contre la peste bubonique a provoqué une véritable révolte populaire, connue comme *Revolta da Vacina* (« La Révolte des Vaccins ») en 1904. Le directeur général de la Santé Publique, Oswaldo Cruz, crée un programme d'amélioration sanitaire, avec notamment une « brigade tueuse de moustiques », qui était autorisée à rentrer dans tous les domiciles à l'aide de la police, et à vacciner tous les habitants. Très impopulaire, la mesure mécontente la population plus pauvre qui se manifeste dans les rues, en brûlant des tramways, pillant les magasins et se battant contre les forces d'ordre. La rébellion contenue quelques jours plus tard, fait un total de trente morts et plus de cent blessés.

³⁶³ L'affaire fait objet de quelques correspondances entre Coquelin Aîné et le gérant du Consulat français à Rio, et entre celui-ci et M. Decrais, Ministre de la République française au Brésil.

accessoires complémentaires dans le pays d'accueil. Autant d'exemples pour illustrer la lourde tâche qui incombe à l'entrepreneur du spectacle.

Ainsi, comme mentionné dans le premier chapitre, le plus souvent les imprésarios travaillent en collaboration : Maurice Grau se charge de l'organisation de la troupe et du départ pour le Brésil, tandis que l'entreprise de Cesar Ciacchi s'occupe de la partie brésilienne. Malheureusement, aucun contrat faisant mention de l'accord entre ces deux entrepreneurs n'a été retrouvé lors des recherches que nous avons effectuées. Mais d'autres documents concernant d'autres tournées³⁶⁴ nous permettent d'imaginer comment se répartissait la collaboration entre ces entrepreneurs. Une lettre du 28 septembre 1896, signée par le français Henri Beaucourt et adressée au gérant du consulat français au Brésil, raconte en détail un différend entre deux imprésarios associés, l'auteur de la lettre et l'espagnol Manuel Ballesteras. Selon les explications d'Henri Beaucourt, les deux entrepreneurs avaient signé un contrat pour un affaire théâtrale qui consistait à amener au Brésil une compagnie française d'opéra :

Arrivé le 16 mai à Rio pour traiter une affaire théâtrale au nom d'une compagnie française d'opéra, je fus présenté à Mr. M. Ballesteras, avec qui je tombais d'accord sur les conditions. Un contrat pour une durée de six mois fut signé entre nous. Contrat par lequel Mr. Ballesteras s'engageait lui à son représentant à Paris à me verser lorsque la compagnie serait prête à partir une somme de dix huit mille fr (18.000 f) pour les avances à faire aux artistes. Le départ d'après le contrat était fixé au 5 juillet de Paris et la première représentation devait avoir lieu à Rio du 26 au 30 du même mois. Je partis donc pour Paris le 3 juin, afin de signer les engagements des artistes et faire les achats nécessaires à l'exécution des ouvrages du répertoire [sic]³⁶⁵.

L'extrait de la correspondance laisse alors entrevoir une partie du métier d'imprésario et la collaboration entre deux associés pour la production d'une tournée. Henri Beaucourt mentionne la signature d'un contrat entre lui et Manuel Ballesteras, qui appartient à une entreprise siégeant au Brésil composée de deux autres associés, un Portugais et un Espagnol. Beaucourt devait conclure des contrats et « faire les achats nécessaires pour l'exécution des œuvres ». Il s'occupe alors d'engager cinquante six

³⁶⁴ Des lettres signées par certains imprésarios, comme celles de Maurice Grau à l'acteur Coquelin, par exemple. (Voir Maurice Grau. (1849-1907) « Six lettres autographiées ». BnF, Arts du Spectacle, Cote MN137 230)

³⁶⁵ Source Centre d'archives diplomatiques du Ministère des Affaires Étrangères, Cote 573PO/A.

artistes et de fournir « le matériel de costumes, décors, musique, bibliothèque dont le montant s'élevait à plus de neuf mille francs (9.000f) ». Se consacrant à l'organisation de la tournée à Rio, Manuel Ballesteras envoie cependant, le jour du départ de la compagnie, alors que les acteurs et les nombreux bagages sont déjà en gare, un télégramme informant que les représentations avaient été décalées au mois suivant. Un problème se pose car, selon Beaucourt, les acteurs engagés décident de lui faire un procès.

L'épisode raconté par le Français donne alors une idée des attributions d'un imprésario ainsi que des risques encourus par toutes les personnes engagées dans cette entreprise, les problèmes d'organisation occasionnant également des difficultés pour les artistes. Ainsi, un décalage dans le calendrier du voyage engendre de grandes pertes pour un acteur, qui se prive de signer un engagement en France, afin de pouvoir partir en voyage en Amérique du Sud. L'entrepreneur prend un risque encore plus grand, puisqu'il avance les frais concernant les costumes, les décors, les bagages, les billets de train et de bateau. Une association avec un imprésario étranger reste toujours une affaire risquée, d'autant plus qu'en cas de non exécution du contrat, un procès devant les tribunaux à l'étranger est plus long. Henri Beaucourt demande à ce titre l'intervention du consulat de France à Rio afin d'obtenir justice plus rapidement au Brésil. La requête de l'imprésario est transmise par le consul au Ministre des Relations Extérieures brésilien, M. Dionisio S. de Castro Cerqueira, qui affirme, cependant, être dans « l'impossibilité d'intervenir dans le cas ».

Pour la première tournée de Sarah Bernhardt aux deux Amériques, Maurice Grau s'associe à Henry Abbey³⁶⁶, les deux imprésarios possèdent une expérience dans la pratique des tournées. Abbey avait été responsable de la première tournée de Sarah aux États-Unis et Canada en 1880- 1881. Malheureusement, nous n'avons pas trouvé de

³⁶⁶ Considéré comme le plus grand entrepreneur d'attractions étrangères aux États-Unis, Henry Abbey (1842-1911) fut connu pour ses stratégies publicitaires et pour la manière dont il a su utiliser la presse afin de construire l'image des artistes qu'il produit. Selon John Collins tout ce qu'il touchait était immédiatement diffusé. Voir John Collins, « Henry Abbey : image maker of the flash stage » In *Educational Theatre Journal*, Vol. 18, No. 3, Special American Theatre Issue (Oct., 1966), p. 230-237. Disponible sur <http://www.jstor.org/stable/3204945>. Consulté en 14 novembre 2013. Dans les années 1880, Abbey était déjà un imprésario renommé, devenant le premier manager du Metropolitan Opera House à New York, lors de son inauguration en 1883.

contrats signés entre les deux. Néanmoins, *Le Recueil mensuel de jurisprudence et de législation*³⁶⁷, publié en 1895, mentionne l'existence d'un contrat signé le 6 février 1886 entre Grau et Abbey pour l'exploitation des tournées en Amérique, que nous imaginons être celles concernant le Brésil. L'ensemble de la tournée de 1886-1887 est dirigé par les deux entrepreneurs, mais dans chaque pays, ils sont obligés de s'associer à d'autres noms. Dans le cas brésilien, l'imprésario Cesare Ciacchi, tient un rôle fondamental. Travaillant en Amérique latine, l'italien est responsable de plusieurs tournées, notamment celle des artistes italiens, comme Eleonora Duse, en 1885³⁶⁸. Selon une note publiée par Jules Prével :

M. Cesare Ciacchi, propriétaire et directeur des principaux théâtres de l'Amérique du Sud, est en ce moment à Paris. C'est lui qui a traité avec Maurice Grau pour les représentations de Sarah Bernhardt.

M. Cesare Ciacchi assure à M. Grau un minimum de 25,000 francs par représentation. Cela dénote quelque confiance en l'affaire.

M. Ciacchi a d'ailleurs plusieurs cordes à son arc. Il doit s'embarquer dans quelques jours à Barcelone, avec une compagnie italienne, pour faire l'ouverture d'un nouvel Opéra dans la République Argentine³⁶⁹.

Si l'on en croit l'extrait fourni par la presse, c'est plus d'un mois avant le départ de Sarah pour le Brésil, que les imprésarios formalisent leur association tout en réglant les détails de la venue de l'artiste à Rio de Janeiro et São Paulo. Arrivé à Paris pour traiter de l'affaire, Ciacchi ne s'occupe cependant pas de la composition de la troupe de Sarah, du règlement des droits d'auteur³⁷⁰ ou encore des transports des costumes³⁷¹. Ces points restent à la charge de Maurice Grau, tandis que l'Italien assume les responsabilités du séjour de Sarah au Brésil : ce dernier, au nom de « l'entreprise Ciacchi », gère les relations avec la presse locale, prépare l'accueil de l'artiste, trouve les théâtres qui l'accueilleront, s'occupe de l'hébergement de la troupe et du transport d'une ville à l'autre à l'intérieur du pays. En effet, sans la médiation d'un imprésario

³⁶⁷ André Weiss et Paul Louis-Lucca, *Pandectes Françaises. Recueil mensuel de jurisprudence et de législation*, Paris : Chevalier-Maresq et Cie, 1895, p.111.

³⁶⁸ Voir chapitre I.

³⁶⁹ Jules Prével, « Courrier des théâtres », *Le Figaro*, 08 avril 1886.

³⁷⁰ Concernant les droits d'auteur, voir chapitre 4.

³⁷¹ On observe, cependant, que souvent les costumes de scène étaient fournis par les propres acteurs et qu'au moins une partie des décors était louée dans le pays de la tournée. Au Brésil, nous le verrons plus tard, la qualité des décors « improvisés » était souvent critiquée dans la presse.

habitué à travailler au Brésil, la tournée de Sarah Bernhardt aurait été impossible. L'expérience des circuits artistiques sud-américains, permet à Ciacchi d'organiser à la fois tout ou partie de la tournée en Amérique du Sud³⁷². L'imprésario, alors, très bien vu au Brésil, entreprend pendant l'année 1886 plusieurs projets dans le Bassin de la Plata, en plus de la tournée de Sarah. Selon *Gazeta de Notícias* :

A Rio de Janeiro, tout le monde connaît ce bonhomme blond comme un anglais, qui parle italien, qui parfois sonne comme de l'espagnol et d'autres fois est, quasiment, comme du portugais.[...] Cette année le Ciacchi nous fait l'un de ses grands coups. [...] Il nous amène Sarah Bernhardt, juive, rousse, décoiffée, maigre, nerveuse, artistes des pieds à la tête, une pile électrique humanisée. [...] Le public ne sait pas ce que signifie amener Sarah Bernhardt au Brésil : il faut beaucoup de courage pour réaliser une telle entreprise, qui peut ruiner un homme, mais ne peut pas l'enrichir. Si tout marche bien, l'imprésario gagne un peu d'argent ; si les choses ne se déroulent pas comme il faut, il est ruiné. Malgré tout, il ne s'agit pas de la seule entreprise de Ciacchi pour cette année. Dans le même Cotopaxi qui transporte Sarah Bernhardt vient une compagnie française d'opérettes, avec une véritable étoile parisienne, la Simon Girard, la chérie des habitués des Folies Dramatiques, de Paris. Il y a encore une compagnie lyrique qui est à la rivière de la Plata. Il n'y a pas d'artistes célèbres, affirme Ciacchi : mais deux garçons qui ont une qualité extraordinaire : la voix. Avec ces trois compagnies, il prétend se balader entre Rio de Janeiro, Montevideo et Buenos Ayres, de sorte que pendant cette saison toutes les trois villes doivent l'applaudir. [...] Que le public ne manque pas à cet imprésario qui lui est fidèle. Tant qu'il existe des artistes intéressants en Europe, nous avons Ciacchi pour les amener au Brésil³⁷³.

³⁷² Nous ne connaissons pas le nom de l'imprésario responsable du séjour de Sarah à Lima, ou au Chili.

³⁷³ Nao há quem não conheça no Rio de Janeiro este rapagao louro como um inglez, e fallando um italiano que às vezes parece um espanhol, e outras é quasi portuguez. [...] Este anno o Ciacchi dah um de seus grandes golpes.[...] Traz a Sarah Bernhardt, judia ruiva, desgrenhada, magra, nervosa, artista dos pés à cabeça, uma pilha elétrica humanizada.[...] O publico nao sabe bem o que é trazer ao Brazil Sarah Bernhardt : o que é preciso de coragem para affrontar uma empreza d'esta ordem, que pode arruinar um homem, mas nao o pode eriquecer. Se as cousas andarem muito bem, o empresario ganha algum dinheiro ; se andarem muito mal, ele arruina-se.

Pois ainda assim, nao é a unica empresa que o Ciacchi tem para este anno. No mesmo *Cotopaxi* em que vem a Sarah Bernhardt, vem uma companhia francesa de opereta, com uma verdadeira estrela parisiense, a Simon Girard, a menina dos olhos dos frequentadores do teatro das *Folies Dramatiques*, de Pariz. E tem mais uma companhia lyrica que està no rio da Prata. Nao ha artistas célebres, diz o Ciacchi : mas São moços e têm uma qualidade extraordinaria : tem voz. Com estas três companhias, pretende ele bailar pelo Rio de Janeiro, Montevideo e Buenos Ayres, de modo que toda esta estação as três cidades têm de applaudir o Ciacchi [...] Que o publico nao lhe falte, porque este empresario ja nao falta ao publico. Enquanto houver pela Europa cousa que valha a pena, temos o Ciacchi para trazer ao Brasil. (« Theatros E... », *Gazeta de Notícias*, 22 mai 1886).

Il incombe à Maurice Grau de prendre en charge les préparatifs du voyage côté français. Nous apprenons également, par le journal *Le Temps*, que l'entrepreneur s'occupe, entre autres, de l'engagement des comédiens :

Maurice Grau, l'imprésario de la tournée de Mme Sarah Bernhardt en Amérique, est en ce moment à Paris pour composer la troupe de comédie-drame qui doit participer à ce voyage d'un an. Il est question de l'engagement de Mlle Malvau, à qui son directeur accorderait un an. Du côté des rôles d'hommes, M. Pierre Berton, dont il avait été question, ne partirait pas, et l'on dit que Mme Sarah Bernhardt insiste beaucoup pour l'engagement de M. Garnier, de la Porte Saint Martin³⁷⁴.

La troupe formée pour le voyage devait être, sans doute, constituée d'artistes de talent, mais pas au point d'éclipser la grande *star*. La figure centrale de la tournée reste Sarah Bernhardt, sans pour autant briser l'harmonie de l'ensemble de la compagnie. Maurice Grau doit alors chercher des artistes désireux de s'absenter de Paris pendant plus d'un an afin de suivre la célèbre actrice de la Porte-Saint-Martin. Ceci n'est pas une tâche aisée, si l'on en croit *Le Figaro* « par la pénurie d'artistes où sont les théâtres, d'autant mieux que Maurice Grau veut, autant que possible, former une troupe d'ensemble³⁷⁵ ».

³⁷⁴ « Spectacles et concerts, *Le Temps*, 20 mars 1886.

³⁷⁵ Jules Prével, « Courrier des Théâtres », *Le Figaro*, 19 mars 1886.



Figure 16 Sarah Bernhardt (au centre de la table) et sa troupe pendant la tournée en Amérique du Sud en 1886³⁷⁶.

La compagnie ayant été formée quelques mois avant le voyage, la distribution des rôles pour les représentations au Brésil est légèrement différente de celle de Paris. Malgré la permanence de certains comédiens qui travaillent avec Sarah, à la Porte-Saint-Martin, comme M. Philippe Garnier, M. Angelo, Piron, M. Joliet, M. Cartereau, M. Thefer³⁷⁷, d'autres interprètes sont engagés spécialement pour le voyage, comme c'est le cas de Jeanne Malvau et Mlle Noirmont. Les conditions stipulées dans le contrat devaient être suffisamment intéressantes pour que les acteurs quittent Paris pendant une

³⁷⁶ Source BnF 4 ICO PER -2369.

³⁷⁷ Il est difficile de trouver des informations sur la biographie des acteurs qui partent en tournée avec Sarah Bernhardt. Les noms de certains apparaissent, dans une recherche par vocable, dans des annales de théâtre de la fin du siècle figurant dans la distribution des rôles au théâtre de la Porte-Saint-Martin. Nous savons que Philippe Garnier joue des rôles importants comme celui de Justinien, en *Théodora*, ou encore celui de Hamlet, à côté de Sarah Bernhardt. Formé au Conservatoire, il fait ses débuts à la Comédie-Française en 1882, et travaille dans les années 1890 au théâtre de l'Odéon. M. Angelo travaille avec Sarah Bernhardt pendant des longues années, son nom figurant dans d'autres tournées de l'actrice. Jeanne Malvau travaille au Gymnase en 1886, dans la même troupe de Jane Hading et Jacques Damala. Au début de sa carrière, elle joue dans ce théâtre des rôles secondaires avec un relatif succès. Intégrant la troupe en 1886, le nom de Suzanne Seylor apparaît dans plusieurs tournées de Sarah Bernhardt, avec qui elle entretient une relation d'amitié. Sans être une grande artiste, elle joue plutôt des petits rôles dans les pièces dont la *Voix d'or* est protagoniste.

longue durée pour une aventure risqué³⁷⁸. Nous pensons que les modalités d'engagement diffèrent selon les acteurs : le cachet proposé aux jeunes premiers n'étant pas le même que celui destiné aux petits rôles. Dans le même sens, la disparité des salaires est énorme entre les acteurs et Sarah Bernhardt.

III.1.3. Une artiste en or : la construction de l'image de la vedette par la presse

Après quelques représentations en Angleterre, le départ de la compagnie pour le Brésil constitue un spectacle à part entière, diffusé par la presse française. Des récits assez riches en détails livrent aux lecteurs français des informations sur l'organisation du voyage, ainsi que sur la structure matérielle du navire qui transporte Sarah à Rio de Janeiro. Le correspondant du journal *Le Figaro*, ayant assisté au départ de l'actrice à Liverpool, écrit :

Mme Sarah Bernhardt emmène avec elle, pendant cette tournée de 14 mois, son fils, Maurice Bernhardt ; un secrétaire, M. Stevens ; sa nièce, fille de Jeanne Bernhardt, la fidèle Mme Guérard, un domestique et deux femmes de chambre. En outre M. Jarret accompagne sa cliente, dont il surveille les intérêts avec un soin paternel. A sept heures du matin on arrivait à Liverpool où stationne le tender qui doit transporter la compagnie au bord du *Cotopaxi*, l'un des plus beaux *steamer* de la Compagnie du Pacifique et qui est mouillé en petite rade. Le commandant du paquebot, le capitaine Hayes, entouré de tous ses officiers, reçoit à la coupée Mme Sarah Bernhardt, à laquelle il offre le bras pour la conduire à sa cabine, meublée avec un goût exquis. On a formé un appartement en réunissant quatre cabines, ce qui a permis d'adjoindre à la chambre à coucher un cabinet de toilette et un petit salon richement tendu en étoffe de soie marron. De plus, quand la passagère sera incommodée par la chaleur, elle pourra se reposer sur le pont, dans la cabine du capitaine que celui-ci lui a cédée.

Le *Cotopaxi*, magnifique vaisseau de 4.068 tonneaux, mesure 427 pieds de long sur 43 de large. Il est admirablement aménagé, éclairé à la lumière électrique et muni d'appareils réfrigérants au moyen desquels on conserve frais les poissons, les viandes, et qui fournissent de la glace à discrétion. Le *Cotopaxi* mettra de vingt-et-deux à vingt-trois jours pour aller de Liverpool à Rio de Janeiro, faisant escale à Bordeaux (Pauillac), à Coruna, à Vigo et à Lisbonne. Le 29 courant, Sarah Bernhardt jouera donc à Rio de Janeiro, où pendant un mois et demi elle donnera trois ou quatre représentations par semaine.

³⁷⁸ Voir dans le Chapitre 2 la question du contrat de M. Durec qui approfondit davantage cet aspect.

A Bordeaux, la troupe de comédie sera renforcée par une partie de la troupe d'opérette que Maurice Grau va en même temps produire au Brésil. Il y aura alors sur le *Cotopaxi* soixante-et-quinze artistes français, tous passagers de première classe, qui seront nourris à la française, La Pacific Steam Navigation Company ayant, pour ce voyage, engagé un cuisinier français.

Quand la cloche du *Cotopaxi* indiqua à ceux qui ne partaient pas qu'il fallait descendre sur le tender, il y eut bien des larmes dans quelques yeux : Mme Sarah Bernhardt, pas plus que tous ces camarades, ne chercha à se soustraire à un sentiment de tristesse naturel en pareille circonstance. Cependant le capitaine est sur la passerelle, l'hélice tourne ; du tender au *Cotopaxi*, on renvoie des baisers ; des deux bords, les mouchoirs s'agitent ; petit à petit le *steamer* disparaît dans la brume du matin, et ce n'est plus bientôt qu'un point noir à l'horizon. On ne cause pas beaucoup sur le tender, on pense aux dangers qui vont affronter les chers voyageurs, mais le chagrin est diminué par l'espoir qu'ils retireront honneur et profit de ces dures pérégrinations³⁷⁹.

À une époque où le tourisme se développe³⁸⁰, des reportages comme celui-ci nourrissent l'imaginaire des lecteurs français sur l'Amérique, ce Nouveau Monde qui intéresse de plus en plus les artistes européens. La description de l'ambiance sur le tender, ainsi que l'image du bateau qui disparaît dans « la brume du matin », aiguise la curiosité des lecteurs et suscite l'intérêt pour des terres lointaines. Les nombreux détails apportés par le correspondant aident également le lecteur à se forger une image des traversées tout en rendant celles-ci plus tangibles.

En outre, la description détaillée du rituel d'adieux renforce la construction de l'image mythique de Sarah Bernhardt car le correspondant présente l'actrice comme une reine qui part en expédition, admirée par ses fidèles compatriotes. D'après le compte-rendu, on imagine l'arrivée triomphale de la *Divine* sur le *Cotopaxi*, où elle est reçue en « invitée d'honneur », par le capitaine de bord, qui lui tient la main. La *Voix d'or* reste alors quelques instants sur le pont du bateau, contemplée par ses concitoyens

³⁷⁹ Jules Prével, « Courrier des Théâtres », *Le Figaro*, 8 mai 1886.

³⁸⁰ Selon Jean-Claude Yon, la seconde moitié du XIXe siècle correspond au moment où se constituent des nouvelles formes de loisirs, comme le tourisme. « C'est Thomas Cook qui, le premier, développe une activité de *Tour operator* en organisant le voyage de ses compatriotes à l'Exposition universelle de 1855. [...] Si la villégiature mondaine est bien antérieure au Second Empire, c'est sous ce régime que bon nombre de lieux de séjours se dotent d'infrastructure. [...] Pour la minorité qui a accès aux études secondaires, la coupure estivale impose la notion de « grandes vacances ». Celles-ci, dont la durée s'allonge, peuvent être utilisées pour entreprendre des voyages. Les guides touristiques offrent des parcours standardisés et dirigent le regard des touristes sur les « curiosités ». (Jean-Claude Yon, *Histoire...*, op. cit., p.177).

ainsi que par les spectateurs anglais, placés dans le steamer. Ils envoient des baisers à l'actrice et agitent les mouchoirs en signe d'adieux. Sorte de « palais » flottant, le *Cotopaxi* est décrit par le correspondant dans toute son exubérance : on connaît ses dimensions, sa capacité, on apprend qu'il est éclairé à la lumière électrique et qu'il possède un magnifique système de réfrigération de viandes et glaces.



Figure 17 Représentation du débarquement de Sarah Bernhardt à Sydney en 1891³⁸¹.

C'est, par ailleurs, dans le même sens, qu'un autre correspondant du *Journal des débats* narre, depuis Bordeaux, le passage du navire, dont il remarque l'infrastructure somptueuse et moderne, en s'attachant spécialement à loge de Sarah Bernhardt :

Une cabine spéciale a été aménagée exprès pour Sarah Bernhardt. Cette cabine porte les numéros de 5 à 8. Sarah Bernhardt occupe donc l'espace assigné d'ordinaire pour quatre personnes, ce qui est beaucoup, soit dit sans allusion méchante au sujet de la grande artiste. La cabine

³⁸¹ Dessin de M. Gerlach, publié dans un périodique français que nous n'avons pas retrouvé. Source BnF, 4 ICO PER -2369.

est tout entière de reps grenat, avec fauteuil, sofa, glaces, toilette et cuvettes variées, dont une en argent. Au-dessus du lit, sur la tenture, on a poussé les galanteries jusqu'à broder les initiales de Sarah Bernhardt entrelacées³⁸².

Le portrait du « magnifique vaisseau » fonctionne ainsi comme un récit publicitaire tant pour la compagnie de navigation que pour l'actrice elle-même. La presse joue alors un rôle essentiel quant à la grande notoriété de Sarah Bernhardt auprès des lecteurs français, alors même que la comédienne quitte le pays. Comme à l'ère du vedettariat, l'exposition de la vie privée des acteurs devient un outil fondamental pour la construction de leur image publique, les descriptions somptueuses fournies par la presse sur le départ de Sarah Bernhardt aident à fabriquer l'image mythique de la *star*.

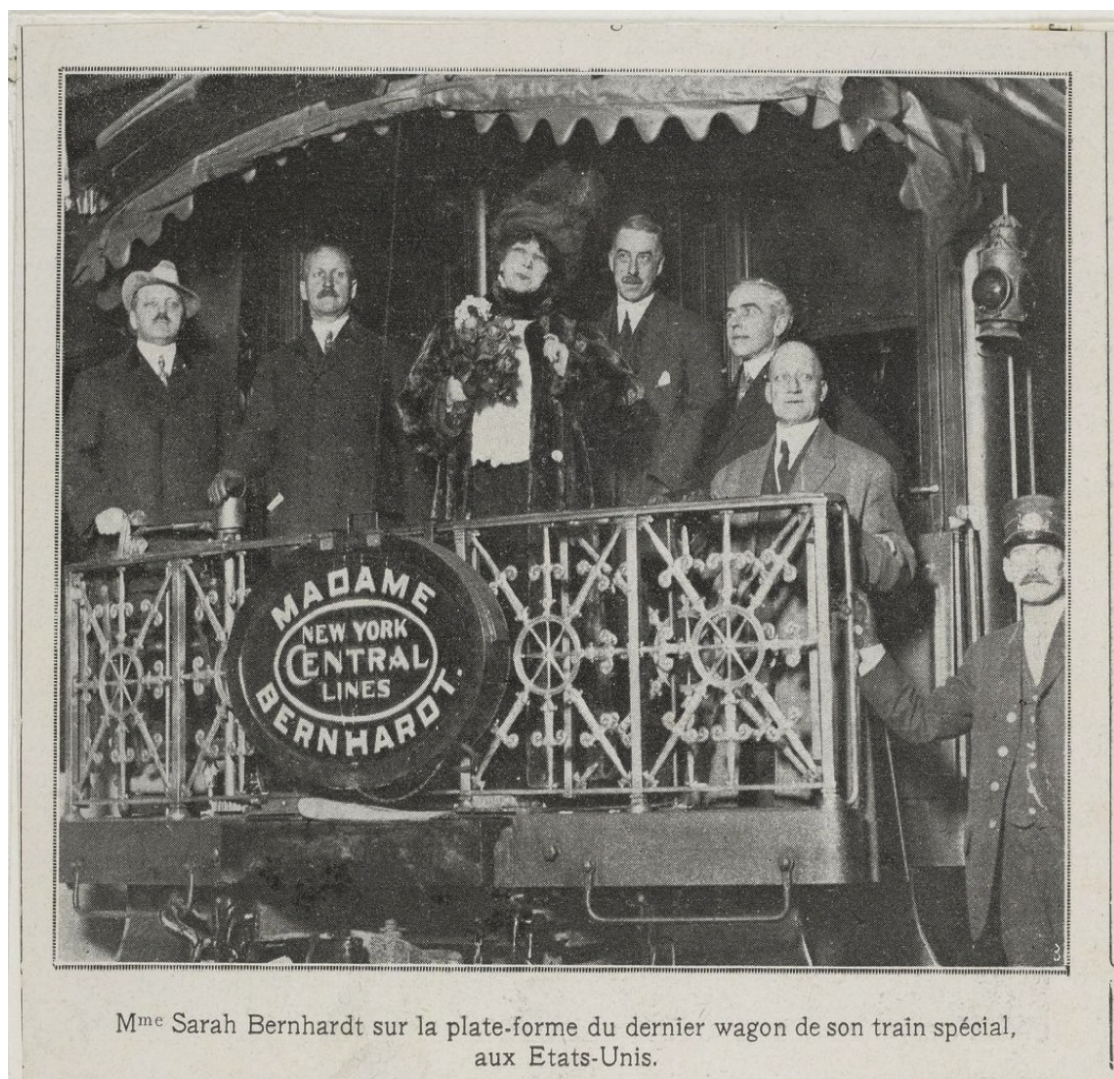
En effet, ce type de récit journalistique constitue l'un des mécanismes qui structurent le *star-system* : il établit un rapport de complicité entre la vedette et le lecteur, tout en instaurant entre les deux une relation fan/idole. La description des installations luxueuses du *Cotopaxi* renforce alors l'image de l'actrice comme une diva, tout en la rendant « accessible » au public, qui peut, en effet, imaginer où dort la vedette, comment elle mange et passe son temps libre. Les échos au sujet du *Cotopaxi* rejoignent l'esprit des descriptions du wagon spécial utilisé par Sarah Bernhardt lors de sa première tournée aux États Unis. Le luxe du *car* spécialement aménagé par l'actrice devenant le sujet de plusieurs chroniques journalistiques :

En Amérique, elle avait la disposition d'un énorme « car », s'appelant le wagon Sarah Bernhardt qui contenait une chambre à coucher, une salle de bains, une cuisine, un salon, une trentaine de lits pour les artistes de la troupe, un piano. Que sais-je ?

On estime que le bagage particulier de Mme Sarah Bernhardt en voyage ne comprend pas moins de 80 caisses, dont 45 malles seulement affectées au transport de ses costumes de théâtre : une caisse contient 250 paires de chaussures, une autre est réservée seulement pour le linge, une autre pour les fleurs, etc³⁸³.

³⁸² « Théâtres et concerts », *Journal des débats*, 12 mai 1886.

³⁸³ Extrait non daté de la chronique intitulée « En voyage », signée « Le Passant ». Source : Recueil de coupures de presse concernant les tournées de Sarah Bernhardt. BnF, Arts du Spectacle, Cote SR97/3361.



M^{me} Sarah Bernhardt sur la plate-forme du dernier wagon de son train spécial, aux Etats-Unis.

Figure 18 - Photo de Sarah Bernhardt à bord de son train spécial³⁸⁴.

³⁸⁴ Périodique non identifié. L'année de la tournée n'est pas précisée. Source BnF, ICO PER -2369.



Figure 19 - Sarah Bernhardt en tournée dans son wagon spécial³⁸⁵.

La mention des cachets, bijoux et valises montre bien, encore une fois, qu'au XIX^e siècle la presse s'intéresse tant au travail artistique de Sarah Bernhardt qu'à sa vie privée, qu'elle rend publique³⁸⁶. En effet, l'ère du vedettariat, dans laquelle s'insèrent les voyages de l'actrice, se constitue grâce à la mise en place d'un système médiatique, qui suscite l'intérêt du public en affichant la vie privée des artistes, notamment leur quotidien luxueux et leurs cachets. Ainsi, le *star-system* se produit dans une dynamique à double tranchant : tout en permettant aux acteurs *têtes d'affiche* d'être rémunérés avec

³⁸⁵ Sarah Bernhardt, au centre, dans son wagon spécial en Amérique, accompagnée, à sa droite par Mlle Seylor et son imprésario, M. Simonson, le médecin, et De Max. Photo extraite d'une coupure de presse. L'année de la tournée n'a pas été identifiée. Source BnF, ICO PER -2369.

³⁸⁶ On note, dans le même sens, la diffusion par la presse de la quantité de bagages amenés par Sarah Bernhardt dans ses voyages. Le périodique *Diario de Notícias* remarque, par exemple : « Les bagages de la compagnie de M. Grau et M. Cesar Ciacchi ont été hier expédiés par la douane. Sarah Bernhardt possède 40 valises, les caisses et matériels de la compagnie, sont au nombre de 26 et les bagages appartenant aux artistes : 150. » (« Sarah Bernhardt », *Diario de Notícias*, 29 mai 1886) / « As bagagens da companhia de Mr. Grau e Cav. Cesar Ciacchi foram hontem despachadas na alfândega. As malas de Sarah Bernhardt são em numero de 40, os volumes e materiaes da companhia 26 e os pertencentes aos artistas 150 » (« Sarah Bernhardt », *Diario de Notícias*, 29 mai 1886).

des sommes excessives, le système fait en sorte que le salaire devienne l'un des critères déterminants pour la réussite de la vedette.

Comme le remarque Jean-Michel Nectoux, « le cachet mirifique de la *star* est constitutif de son personnage social : elle a beaucoup de talent parce qu'elle est bien payée et inversement³⁸⁷ ». Le cachet est, enfin, dans le *star-system*, la confirmation matérielle des qualités artistiques des divas. Nous pouvons sans doute faire un parallèle avec les footballeurs de notre époque, dont les hauts salaires proposés par les clubs sont largement diffusés par la presse. En même temps qu'elle semble attester les qualités du joueur, cette diffusion médiatique des rémunérations sert aussi à augmenter la valeur d'achat de l'athlète par les clubs. Ainsi, plus on gagne, plus on est bon (et vice-versa), et plus on est bien payé, plus on a droit d'exiger. Inversement, si l'on n'exige pas le luxe d'un souverain, c'est qu'on n'est pas suffisamment bon.

Les salaires des footballeurs d'aujourd'hui, ainsi que les cachets de vedettes au XIXe siècle, deviennent alors une dimension constitutive de leur image publique. Ils permettent de quantifier, en quelque sorte, le talent de ces hommes et femmes, en même temps qu'ils déterminent le regard que la société porte sur eux. Dans cette dynamique qui se nourrit d'elle même, la presse joue un rôle fondamental, comme nous l'avons remarqué. La diffusion médiatique des cachets, ou des biens (bijoux, toilettes, cars, hôtels) est, enfin, l'un des principaux ingrédients pour faire augmenter la notoriété des artistes.

Lorsque la tournée de 1886 est annoncée, les journaux n'hésitent pas à clamer haut et fort les cachets proposés à Sarah Bernhardt ainsi que la recette fixée par représentation. *Le Figaro* du 21 janvier 1886 publie :

Pour ses représentations d'Amérique, Mme Sarah-Bernhardt, qui est défrayée de tout, elle et une suite de trois personnes, doit toucher un cachet de 3, 500fr. par représentation, plus un partage de la recette au-dessus d'une certaine somme fixée, d'après l'importance des villes – ce qui lui constitue une moyenne de six à sept mille francs par représentation, soit environ seize cent mille francs pour l'ensemble de la tournée ! [...] Le succès de cette expédition lointaine paraît, d'ailleurs, assuré, dès maintenant, car, dans l'Amérique du Sud, où la grande

³⁸⁷ Extrait cité par Catherine Authier, « *La naissance...* » *op. cit.*, p.270.

artiste n'a jamais été, jusqu'à ce jour, il y a déjà de telles inscriptions pour la location, qu'il se pourrait faire que la durée d'un an fixée par les impresarii fût insuffisante pour donner satisfaction au public américain et qu'il y eût lieu de la prolonger de plusieurs mois³⁸⁸.

L'information diffusée par la presse fonctionne alors comme une sorte de publicité pour l'artiste. L'étonnement du journaliste vis-à-vis du cachet élevé de Sarah aide à placer l'actrice dans le rôle social de la diva, dont le succès à l'étranger semble être tout à fait « assuré ». Ce type de récit, insistant sur la réussite de la comédienne, reste cependant peu crédible. Bien que l'artiste ait expérimenté des vrais triomphes en Amérique Latine, son succès n'est pas assuré comme l'affirme le journal, d'autant plus qu'on sait que la vente des billets pour les spectacles de Sarah à Rio de Janeiro a été ouverte jusqu'aux jours des représentations et que l'actrice a même joué devant des salles à moitié vides³⁸⁹.

Dans le même esprit des descriptions des adieux à Liverpool et à Bordeaux, les journaux brésiliens et français racontent l'arrivée de Sarah Bernhardt à Rio de Janeiro comme un spectacle à part entière. En effet, à l'image d'autres tournées américaines, l'événement est soigneusement préparé par ses imprésarios. Grau et Ciacchi se chargent de prévenir la presse brésilienne et les Français expatriés, qui lui préparent un accueil enthousiaste :

Au débarqué, ces messieurs [les imprésarios] avaient fort bien fait les choses et préparé une réception digne de l'Etoile.

Dans deux bateaux également pavoisés et fleuris, deux délégations, l'une composé d'indigènes enrôlés par l'administration du théâtre de Rio, l'autre formée de nos compatriotes établis dans cette ville, et, tout exprès invités pour la circonstance, sont venues au devant de notre navire, suivant la mode américaine jusque dans le milieu de la baie³⁹⁰.

Les souvenirs de l'actrice³⁹¹ sont confirmés par la presse locale. En effet, tous les journaux diffusent l'arrivée attendue de Sarah Bernhardt devant une foule impatiente, parmi laquelle se trouvent de nombreux hommes de lettres et artistes dramatiques.

³⁸⁸ Charles Darcours, « Courrier des Théâtres », *Le Figaro*, 21 juin 1886.

³⁸⁹ Dans le périodique *O Mequetrefe* du 10 juillet 1886, le critique Arthur Azevedo, sous le pseudonyme *d'Eloé, o Héroe*, regrette le fait que Sarah Bernhardt ait joué *Phèdre* à Rio de Janeiro dans un théâtre laissé à l'abandon.

³⁹⁰ Marie Colombier, « Voyages », *op.cit.*, p.299.

³⁹¹ Il s'agit des mémoires d'une actrice, sous le pseudonyme Suzon, qui aurait intégré la troupe de 1886.

L'événement est décrit dans des récits enthousiastes publiés au Brésil et en France. Les périodiques cherchent à donner au lecteur une image précise de l'événement, avec une description détaillée ainsi qu'un portrait de l'étoile :

Embarquée à Bordeaux, Sarah Bernhardt [...] a fait un voyage tranquille, pour lequel concurrent en grande partie toutes les attentions qui l'entourent au bord, spécialement celle du capitaine du paquebot, qui jusqu'à la dernière minute s'est montré digne de son hôte, en la tenant distinctement par la main jusqu'au *steamer* qui devait conduire l'actrice au sol. Sarah a débarqué habillée d'une cape de voyage gris, qui couvrait sa toilette en soie marron, chapeau en paille orné de fleurs, gants de couleur marron et chapeau de soleil couleur brun³⁹².

À une époque où la photographie n'est pas encore utilisée par la presse, les chroniqueurs se soucient de présenter un dessin minutieux de la célébrité française que les Brésiliens n'avaient pas encore vue en direct³⁹³. Ainsi, le même journal explique au lecteur que : « « d'après les portraits qui ont été diffusés partout dans cette ville, on ne peut pas avoir une idée réelle de la physionomie de Sarah Bernhardt. Elle est grande et maigre, avec des cheveux blonds et des petits yeux très vifs³⁹⁴ ». La curiosité des Brésiliens à propos de l'actrice est alors assouvie par les longs récits descriptifs à propos du séjour de la vedette à Rio.

³⁹² « Sarah Bernhardt », *Gazeta de Notícias*, 27 mai 1886.

³⁹³ Il faut remarquer quelques lithographies avec l'image de l'actrice publiées dans les journaux en 1886. Le journal *O Diário de Notícias* écrit peu avant l'arrivée de l'artiste : « On expose un peu partout une grande lithographie représentant le buste d'une jolie femme, portant le *facsimile* de la signature de Sarah Bernhardt. Sachez que la fameuse actrice française ne ressemble pas à ce portrait [...] Sarah Bernhardt est laide, positivement laide, avec son nez exubérant, ses longs bras nerveux et la traditionnelle maigreur de son corps. » (« Anda por ahi exposta uma grande lithographia representando um busto de uma mulher bonita, tendo por baixo o *fac simile* da assinatura de Sarah Bernhardt. Saibam todos que esse retrato nao se parece nada com a gloriosa atriz franceza [...] Sarah Bernhardt é feia, positivamente feia, com o seu exuberante nariz, os seus longos braços nervosos e a tradicional magreza do seu corpo »). (*De Palanque*, 17 mai 1886). En tenant compte du fait que des échos sur Sarah Bernhardt étaient diffusés au Brésil bien avant 1886, on peut imaginer à quel point la visite de l'actrice au Brésil a pu susciter la curiosité des Brésiliens. Observons à cet égard, l'exemple du journal *Gazeta de Notícias*, qui en 1881 fournit à ses lectrices une description détaillée des toutes les toilettes portées par Sarah Bernhardt dans la pièce *La Dame aux Camélias* : « Pour que nos lectrices aient une idée du luxe dans lequel Sarah Bernhardt se présente sur scène, nous reproduirons du *Figaro* la relation des cinq toilettes – des merveilles de luxe et bon goût – que la fameuse actrice exhibe aux cinq actes de la *Dame aux Camélias* » (*Gazeta de Notícias*, 25 juillet 1881) (« Para que nossas leitoras façam idéia do luxo com que Sarah Bernhardt se apresenta em scena, reproduziremos do *Figaro* a relação das cinco toilettes – maravilhas de luxo e bom gosto- que a famosa atriz exhibe nos cinco atos da Dama das Camélias. »).

³⁹⁴ « Pelos retratos que até hoje se tem espalhado por toda esta cidade, nao se pode ter verdadeira ideia da physionoma de Sarah Bernhardt. É alta e magra, cabelos loiros, olhos pequenos e de uma grande vivacidade » (« Sarah Bernhardt », *Gazeta de Notícias*, 27 mai 1886).



Figure 20 - Lithographie de Sarah Bernhardt publiée au Brésil en 1882³⁹⁵.

L'événement de l'arrivée du *Cotopaxi* est encore le sujet d'une caricature diffusée par la *Revista Illustrada*, dont la première page est entièrement réservée à la figure de l'artiste. Cette représentation satirique est intéressante à analyser parce qu'elle présente un point de vue assez critique sur la réception des Brésiliens concernant Sarah, particulièrement sur la diffusion médiatique locale de la tournée. Le cinquième tableau, se moque notamment du journal *O Paiz*, l'un des principaux quotidiens brésiliens, qui

³⁹⁵ *Almanach Illustrado do Correio da Europa*, 1^o ano, 1882.

avait engagé un attaché de presse pour suivre tous les pas de la Française à Rio de Janeiro. Il est intéressant de noter que le terme employé pour désigner le reporter spécial n'est pas traduit en portugais, le journal *O Paiz* le présentant comme « l'attaché », en français, ce qui est ridiculisé par la caricature :

A peine arrivé le Cotopaxi, de nombreux bateaux, remplis de monde impatient de voir et de saluer la célèbre actrice, se sont approchés du paquebot. Des vivas enthousiastes s'entendaient dans l'air. [tableau 1]

Des hommes de lettres et des représentants de la presse ont envahi le pont du bateau pour saluer et admirer de près la grande artiste. [tableau 2]

Le quai était rempli de monde qui attendait de la voir passer. [tableau 3]

Fatiguée, cependant, du voyage, Sarah Bernhardt s'est mise rapidement dans une voiture en fuyant ainsi les chaleureuses manifestations qui l'attendaient. . [tableau 4]

Le lendemain, o 'Paiz', au sujet de Sarah Bernhardt a déclaré à ses lecteurs qu'un reporter spécial avait été engagé : *attaché à la personne* [tableau 5]

Grâce à lui on sait que : Sarah, tel jour, s'est réveillée à 7 heures. . [tableau 6]

Quelle aime faire sa promenade matinale, soit en lisant soit en discutant. . [tableau 7]

Qu'elle est une vaillante chasseuse, et que faute de bêtes féroces, se contente de tuer des oiseaux. . [tableau 8]

Qu'elle pratique l'escrime avec M. Garnier comme un homme. [tableau 9]

Qu'à midi elle prend son déjeuner en compagnie de son jeune fils blond et élégant, Maurice. [tableau 10]

Qu'à une heure de l'après midi, elle s'amuse avec son chien. [tableau 11]

Que Sarah joue Chopin. Qu'elle sculpte comme un Bernadelli. . [tableau 12]

Qu'elle peint comme un Bastien Lepage. . [tableau 13]

Et que Sarah guérit même comme le plus illustre médecin. . [tableau 14]



Figure 21 - Caricature publiée en 1886 par la Revista Illustrada à propos de la visite de Sarah Bernhardt au Brésil.

En effet, *O Paiz* semble introduire ainsi une nouveauté dans la diffusion médiatique de la tournée au Brésil : la figure de l'attaché de presse qui est vue avec beaucoup de méfiance par certains journaux. La colonne intitulée *Sarah Bernhardt*³⁹⁶ qui s'occupe de diffuser les nombreuses trivialités concernant le séjour de la comédienne est alors la cible de plusieurs critiques, comme on peut le remarquer dans l'ironie du journal *O Mequetrefe*³⁹⁷ : « Il paraît que le *reporter* qu'*O Paiz* *attaché* à Sarah Bernhardt s'est suicidé pour ne pas savoir avec certitude si jeudi dernier la grande actrice a mangé deux ou trois œufs³⁹⁸ ».

La caricature de l'attaché de presse est faite aussi sur les planches du théâtre léger car, quelques mois après la visite de Sarah à Rio, la revue d'année *O Carioca*, d'Arthur Azevedo et Moreira Sampaio, met en scène le personnage de *Sarah* (référence claire à l'artiste française) accompagnée d'*Un reporter*. Le dialogue entre les deux personnages fait de façon humoristique une critique évidente au procédé utilisé par le journal *O Paiz* :

[...]

Sarah – Atchoum ! ... [*bruit d'éternuement*]

Le reporter (prenant note) - Elle a éternué ! (regardant sa montre) Il est deux heures cinq.

Sarah – Je suis enrhumée.

Le reporter – Elle est enrhumée. (prenant note)³⁹⁹.

Tout comme *O Mequetrefe*, la revue se moque de la superficialité du travail du journaliste « attaché ». En effet, telle qu'elle est montrée dans la pièce, la fonction du reporter semble complètement inutile. Quel est l'intérêt de savoir si Sarah Bernhardt a éternué à telle heure, ou si elle a mangé deux ou trois œufs ?

³⁹⁶ À noter que, même sans engager un attaché de presse spécialement pour couvrir le séjour de Sarah Bernhardt, les principaux journaux consacrent une colonne au nom de l'actrice. Sur *Gazeta de Notícias*, par exemple, figure la rubrique *Sarahiana*.

³⁹⁷ On tient cependant à remarquer que le quotidien de Sarah Bernhardt est diffusé tout au long de son séjour au Brésil par divers journaux. Ce en quoi *O Paiz* se différencie est dans la désignation spécifique de « l'attaché de presse » pour ce même travail.

³⁹⁸ « Consta que o *reporter* que « *O Paiz* » *atachou* à Sarah Bernhardt suicidou-se, por nao saber ao certo se a grande atriz na quinta-feira passada comeu dous ou tres ovos » (*O Mequetrefe*, 10 juin 1886).

³⁹⁹ « [...] Sarah – Atchim ! ... / O Reporter (tomando nota) – Espirrou ! (Consultando o relógio) Duas e cinco./ Sarah – Je suis enrhumée/ O Reporter – Está constipada (tomando nota) »



Figure 22 - Sarah Bernhardt à la chasse au Brésil⁴⁰⁰.

Ingrédient essentiel du système du vedettariat, la diffusion du quotidien des célébrités, est vue avec beaucoup de résistance par certains intellectuels brésiliens, journalistes et auteurs de théâtre. Ce fait semble alors indiquer que ce type d'approche de la presse du monde des spectacles, courant dans d'autres pays comme les Etats-Unis,

⁴⁰⁰ Sarah Bernhardt à droite, accompagnée de trois membres de sa troupe. Faute de ressources techniques, la photo n'a pas été publiée dans les journaux, mais plusieurs d'entre eux mentionnent le fait que l'actrice part à la chasse durant son séjour à Rio de Janeiro. (Nous pensons, par contre, que la photo est de 1893, étant donné les acteurs marqués en bas du cliché).

par exemple⁴⁰¹, n'était peut-être pas encore tout à fait en vogue au Brésil. Même si Rio de Janeiro reçoit depuis les années 1870 divers artistes étrangers, y compris certaines divas comme Adelaide Ristori, ou Eleonora Duse, la première visite de Sarah Bernhardt en 1886 est, en effet, un moment majeur, qui transforme, en quelque sorte, la dynamique de la société du spectacle fluminense. Le prestige de la comédienne française, reconnue internationalement à cette époque, l'installe dans le personnage social de la plus grande vedette internationale, que la presse brésilienne exploitera, tout en s'imprégnant des rouages typiques du *star-system*.

La « nouveauté » introduite par *O Paiz* témoigne alors d'une volonté chez les éditeurs du journal de se mettre à jour des nouvelles tendances, concernant la presse des spectacles, qui se modifie en effet considérablement au long du XIXe siècle :

Pour répondre aux attentes des lecteurs de la grande presse, de plus en plus avides de potins, de bruits de coulisses et anecdotes mondaines, le métier de critique tend à se ramifier. À côté du feuilletoniste prennent désormais place le « lendemainiste », l'échotier et le soiriste⁴⁰².

Ainsi, en suivant les transformations intervenues dans la presse des principaux centres urbains de l'époque, les journaux brésiliens, à l'exemple de *O Paiz* répondent à la curiosité des lecteurs, avides de connaître le travail, mais aussi la vie privée de la *star* dont ils entendent parler depuis plusieurs années. Les échos sur le séjour de Sarah Bernhardt au Brésil occupent ainsi, plusieurs pages des périodiques, au même titre que la critique des spectacles proprement dite.

III.1.4. « Elle nous vient comme Sarah Bernhardt et comme la France » : l'impact de la tournée dans le panorama théâtral brésilien en 1886

Cependant, la célébrité de Sarah ne tient pas seulement à sa personnalité scandaleuse, qui suscite l'intérêt des lecteurs brésiliens, mais également à son génie artistique et à son travail sur scène que les intellectuels locaux exalteront aussi dans

⁴⁰¹ Nous avons évoqué dans le chapitre précédant que, dans la première tournée de Sarah Bernhardt en Amérique, les journalistes entretiennent avec l'actrice un rapport très intrusif. Les interviews portent davantage sur les curiosités du quotidien de l'actrice que sur son travail artistique, et cette diffusion médiatique de la vie privée de la comédienne est utilisée par ses imprésarios comme une stratégie de réclame.

⁴⁰² Marianne Bury et Hélène Laplace-Claverie, *Le miel...*, op.cit., p.19.

divers périodiques. D'une part, la visite de la *Voix d'Or* est importante parce qu'elle contribue à consolider les principes du *star-system* au Brésil, Sarah étant la plus grande célébrité médiatique du XIXe siècle. D'autre part, la tournée de 1886 constitue, à cette période, la première rencontre directe du public brésilien avec la tradition du grand théâtre de répertoire dramatique français :

La première compagnie française de déclamation qui a travaillé au Brésil s'est installée au théâtre São Januario, en 1840. [...] Jusqu'en 1886 aucun groupe français digne de référence n'avait été au Brésil. Cette année-là, la remarquable actrice Sarah Bernhardt a occupé le théâtre São Pedro de Alcântara. Ensuite sont venus Coquelin, Jane Hading, Rejane, Antoine, Suzana Desprès, Cora Laparcerie, Le Bargny, De Féraudy, Marta Brandès, Marta Regnier, Lambert Fils, Lucien Guitry, André Brulé, Regina Badet, Vera Sergine, Gabriela Dorziat, Huguenet, Brasseur et autres⁴⁰³.

S'il est vrai que plusieurs artistes français s'étaient rendus au Brésil auparavant⁴⁰⁴, aucun n'avait une renommée comparable à celle de Sarah, considérée en effet comme l'une des plus grandes actrices de son temps. De plus, comme la francophilie était très forte à l'époque, le théâtre du grand répertoire français étant vu comme un modèle pour les artistes et auteurs locaux, la tournée de Sarah au Brésil en 1886 acquiert une importance sans égal. Pour les intellectuels, il s'agit d'un moment qui fait date et qui permet aux spectateurs brésiliens de voir en direct ce qui était considéré comme la plus « noble » partie du théâtre français.

Le 27 mai 1886, le journal *O Paiz*, publie en première page un éloge à Sarah Bernhardt écrit par Joaquim Nabuco⁴⁰⁵. En décrivant brièvement l'actrice, ses triomphes

⁴⁰³ « A primeira companhia francesa de declamação que trabalhou no Brasil instalou-se no teatro São Januário, em 1840. [...] Até 1886 não esteve no Brasil nenhum conjunto francês digno de referência. Naquele ano ocupou o São Pedro de Alcântara a notável atriz Sara Bernhardt. Vieram depois Coquelin, Jane Hading, Rejane, Antoine, Suzana Desprès, Cora Laparcerie, Le Bargny, De Féraudy, Marta Brandès, Marta Regnier, Lambert Fils, Lucien Guitry, André Brulé, Regina Badet, Vera Sergine, Gabriela Dorziat, Huguenet, Brasseur e outros ». (Lafayette Silva, *Historia do Teatro Brasileiro*, Rio de Janeiro, Serviço gráfico do Ministério da Educação e Saude, 1938, p.335).

⁴⁰⁴ En plus des acteurs cités par Laffayette Silva, d'autres artistes français ont visité le pays à partir de la deuxième moitié du siècle. Silvia Cristina Martins de Souza, note qu'en 1856, par exemple, une compagnie théâtrale venue de Paris a fortement concurrencé la troupe brésilienne du théâtre Ginásio, en jouant, avec grand succès, des pièces réalistes en langue originale.

⁴⁰⁵ Joaquim Nabuco (1849-1910) fut un illustre homme politique et diplomate brésilien, qui a eu une importante participation dans le mouvement pour l'abolition de l'esclavage. Il a également travaillé comme journaliste pendant les années 1880, lors de la première visite de Sarah Bernhardt à Rio de Janeiro.

et sa notoriété, le chroniqueur souligne l'importance de la première tournée de l'actrice au Brésil :

[...] nous l'acclamerons deux fois : puisqu'elle nous vient comme Sarah Bernhardt et comme la France. Pour la première fois de notre histoire nous avons l'honneur de recevoir dans notre pays la gloire française. L'actrice qui poursuit la tradition de Mlle. Lecouvreur, de Mlle. Clairon et de Mlle. Rachel est au plus haut degré l'ambassadrice du génie français. Elle représente le point culminant du théâtre de la nation qui, unique de nos jours, a un théâtre, et qui a été la seule à avoir dans le théâtre une tradition, une école, une éducation. Dans l'art d'écrire, tout comme dans l'art du jeu de scène, seule la France a atteint cette perfection dans les mesures sonores et visuelles de l'expression, ce qu'on peut appeler le style. [...] C'est l'art dont Sarah Bernhardt vient nous présenter le plus parfait modèle, et nous avons envers elle une dette de gratitude, pour avoir donné à notre peuple l'original des grandes créations françaises, dont il n'avait connu que de pâles copies⁴⁰⁶.

Habitée à entendre parler de la vedette, de son talent ainsi que de sa vie personnelle, l'élite brésilienne allait voir *de ses propres yeux* la plus grande étoile française. Pour les lettrés brésiliens, épousant les idées théâtrales françaises, le moment était unique car l'illustre hôte était vue comme l'un des grands symboles du théâtre français. Pour comprendre alors l'importance de la tournée de 1886, il est nécessaire de replacer Sarah Bernhardt dans l'activité théâtrale brésilienne de l'époque, tout en tenant compte des débats concernant la construction de l'art dramatique local alors en vogue.

Comme nous l'avons évoqué dans le premier chapitre, au XIX^e siècle, le discours sur l'importance du théâtre en tant qu'instrument civilisateur se développe dans les cercles intellectuels brésiliens. Depuis 1830, les discussions sur ce thème se multiplient dans la mesure où les lettrés réfléchissent à la construction d'un art dramatique national, inspiré de l'exemple de la France, qui disposait alors d'un Conservatoire, de théâtres subventionnés ainsi que d'une tradition littéraire :

En un mot, vos drames pensez-les comme Corneille, écrivez-les comme Racine, faites-les bouger comme Voltaire. A partir de ces règles, et de

⁴⁰⁶ Joaquim Nabuco, « Sarah Bernhardt », *O Paiz*, 27 mai 1886. (Voir la chronique transcrite dans les Annexes).

ces exemples, le théâtre brésilien surgira glorieux et méritera d'être compté parmi ceux qui peuvent servir de modèle⁴⁰⁷.

Plus tard, bien éloigné des conceptions classiques, Arthur Azevedo, figure majeure du théâtre brésilien léger à la fin du XIXe siècle, continue d'exalter l'art dramatique français comme un idéal à être atteint par les artistes brésiliens :

Pour avoir une littérature dramatique, la France n'a pas attendu les progrès de la politique, ni du commerce, ni de l'industrie. Faisons la même chose, bien que nous n'ayons pas à portée de main de grands auteurs, ni de grands acteurs⁴⁰⁸.

En effet, pendant cette période, les intellectuels brésiliens suivent, avec un certain décalage toutes les tendances esthétiques en vogue à Paris, et sont fascinés par le théâtre français⁴⁰⁹. Ce dernier étant de plus en plus diffusé, tantôt par la voie de traductions et adaptations, tantôt par la présence croissante d'artistes étrangers en tournées, sans parler de la circulation des critiques et idées théâtrales, où la presse joue un rôle essentiel.

Cependant, comme nous l'avons vu plus en haut, l'influence française n'est pas entièrement appréciée par les intellectuels brésiliens, qui distinguent un 'bon' et un 'mauvais' théâtre. Si les auteurs à prétention littéraire charment l'élite intellectuelle locale, la vogue des genres légers et spectaculaires, est considérée comme pernicieuse à la naissance de l'art dramatique brésilien. On accuse, en effet, ce théâtre d'être commercial et d'envahir les planches locales, tout en corrompant le goût du public et empêchant ainsi la naissance d'une tradition dramatique au Brésil, basée sur les genres sérieux. Inversement, le champ du théâtre comique se montre très fertile pour les dramaturges brésiliens, qui s'inspirent des vaudevilles, des revues et des opérettes françaises pour écrire de nombreuses pièces acclimatées au goût local. Au long du siècle, s'esquisse alors une tradition de genres comiques sous la plume de certains

⁴⁰⁷ Francisco Bernardino Ribeiro, Jusitiano José da Rocha et Antonio Augusto de Queiroga. « Ensaio sobre a tragédia » In João Roberto Faria, *Idéias Teatrais : o século XIX no Brasil*. São Paulo, Perspectiva, FAPESP, 2001, p. 317-336.

⁴⁰⁸ Artur Azevedo, *O Theatro*, 27/02/1896. In Azevedo *O teatro: crônicas de Arthur Azevedo (1894-1908)*, Larissa de Oliveira Neves e Orna Messer Levin (Org.), Campinas, Editora da Unicamp, 2009. « A França, para ter uma literatura dramática, não esperou pelos progressos da política, nem do comércio, nem da indústria. O mesmo façamos nós, embora não tenhamos à mão grandes comediographos nem grandes actores. »

⁴⁰⁹ Notamment par des subventions de l'État à certains théâtres et au Conservatoire dramatique.

dramaturges, comme Martins Pena, França Junior et Arthur Azevedo, qui sont ses plus fameux représentants.

Si le théâtre léger brésilien se développe, son succès est critiqué par les intellectuels et l'étude négligée par les historiens (même a posteriori) qui, en méprisant les pièces comiques et musicales, propagent l'idée de décadence de l'art dramatique national à la fin du XIXe siècle⁴¹⁰. Par exemple, dans un ouvrage consacré à la littérature brésilienne, José Veríssimo écrit en 1898 à propos du théâtre :

Ce sont ces genres, le mélodrame, la féerie et le vaudeville, dans ses diverses modalités et variantes, qui depuis longtemps dominent exclusivement notre théâtre.

Nous n'avons absolument pas de théâtre national, non seulement comme genre littéraire, ni même de salles de spectacle, où nous pourrions entendre les productions de ce genre de nos auteurs⁴¹¹.

Même si le théâtre léger fleurit et stimule toute l'activité théâtrale dans la capitale à la fin du siècle, Veríssimo, comme tant d'autres critiques littéraires, considère que l'art dramatique national est inexistant. En effet, pour les savants, seul le répertoire sérieux devait servir de base pour les auteurs locaux et seules les pièces appartenant aux genres à prétention littéraire pouvaient être contemplées comme de légitimes embryons du théâtre brésilien⁴¹². Comme la production locale de ce genre ne séduit pas le public, qui

⁴¹⁰ Ce discours a été en effet largement reproduit par les historiens du XXe siècle, jusqu'aux années 1980, où les études théâtrales réhabilitent le théâtre comique du XIXe et reconnaissent les qualités littéraires des auteurs du genre.

⁴¹¹ « E são esses os gêneros, o dramalhão, a mágica e o vaudeville, em suas diversas modalidades e variantes, que desde muito dominam exclusivamente o nosso teatro. Nós não possuímos absolutamente teatro nacional, não só como gênero literário, senão também como casas de espetáculo, em que se ouvissem as produções nesse gênero dos nossos escritores. » (José Veríssimo, « O teatro nacional », 1894 In João Roberto Faria, *Idéias...*, op.cit., p. 633-637.

⁴¹² L'historiographie considère ainsi le drame *Antonio José ou O Poeta e a Inquisição*, de Gonçalves de Magalhães, joué en 1838 par l'acteur João Caetano, considéré comme le plus grand comédien brésilien du siècle, comme étant la pièce fondatrice de la dramaturgie nationale. Autre moment marquant, en ce qui concerne la naissance du théâtre brésilien au XIXe siècle, est, pour les critiques littéraires, la période entre 1855-1865, lorsque le théâtre Ginásio (nom qui est une référence claire au Théâtre du Gymnase, de Paris) met sur les planches *fluminenses* des drames et comédies réalistes. Inspirés des textes de Dumas Fils et Emile Augier, les auteurs brésiliens écrivent des pièces à thèse, à caractère fortement moralisant, avec un certain succès de public. Cependant, comme l'observe Silvia Cristina Martins de Souza, la réussite du Ginásio est beaucoup aidée, voire forgée, par les intellectuels de l'époque, qui publient dans les journaux des critiques enthousiastes à propos des productions nationales, dans le but évident de stimuler ce qu'ils croyaient être jusqu'alors le moment le plus prometteur pour l'art dramatique du pays. Voir : Silvia Cristina Martins de Souza, *As noites...*, op.cit.

préfère les spectacles comiques et musicaux, les lettrés brésiliens ont le sentiment d'une décadence du théâtre national. Ainsi, comme l'analyse João Roberto Faria :

Mais à la fin du XIX^{ème} siècle, il semble avoir eu une sorte de division du travail, tacitement acceptée par les gens de théâtre brésiliens. Aux auteurs étrangers, principalement français, il leur incomberait la tâche de nous fournir une dramaturgie plus sérieuse et les dites 'pièces bien-faites', qui pourraient accentuer aussi bien les aspects dramatiques que comiques. Cette dramaturgie sérieuse nous parviendrait par l'intermédiaire des artistes européens (eux-mêmes) tandis que les Brésiliens se chargeraient de continuer la tradition d'une dramaturgie plus populaire, moins littéraire, représentée par les formes du théâtre comique et musical⁴¹³.

S'il est vrai que, sur les planches brésiliennes de la fin du XIX^e siècle, la branche des « grands » genres est dominée presque exclusivement par la dramaturgie étrangère, elle est également cultivée par quelques interprètes locaux, qui, parallèlement à leurs créations dans les genres légers, mettent en scène des traductions de célèbres pièces françaises à prétention littéraire. Des auteurs comme Sardou, Dumas fils ou Zola sont alors joués en portugais à Rio de Janeiro bien avant la première tournée de Sarah Bernhardt au Brésil, tantôt par des troupes étrangères en voyage, tantôt par des compagnies brésiliennes, ce qui contribue alors à un certain éclectisme dans la scène *fluminense*. Enfin, si une tradition dramaturgique brésilienne dans les genres « sérieux » ne voit pas le jour au XIX^e siècle, ce type de théâtre garde toujours sa bonne réputation auprès de la critique intellectuelle, adepte de la hiérarchie du goût en vogue en Europe.

A la fin du siècle, il se produit alors un décalage entre les intellectuels locaux et la réalité de l'activité théâtrale brésilienne. Tandis que les critiques, en partageant la notion du théâtre comme élément civilisateur et moralisant⁴¹⁴, commentent les dernières

⁴¹³ « Mas no final do século XIX parece ter havido uma espécie de divisão do trabalho, tacitamente aceita pelos homens de teatro brasileiros. Aos autores estrangeiros, principalmente franceses, caberia a tarefa de nos fornecer uma dramaturgia mais séria e as chamadas 'peças bem feitas', que tanto poderiam enfatizar os aspectos dramáticos quanto os cômicos. Essa dramaturgia seria trazida para cá pelos próprios artistas europeus. Aos brasileiros caberia continuar a tradição de uma dramaturgia mais popular, menos literária, representada pelas formas do teatro cômico e musicado. » (João Roberto Faria, *Idéias...*, p.186).

⁴¹⁴ Comme le remarque João Roberto Faria : « Bien que le théâtre comique et musical ait conquis le public et soit devenu hégémonique sur nos planches [...] plusieurs dramaturges ont écrit des pièces selon le modèle réaliste et plusieurs critiques ont continué à exiger que le théâtre soit une école de coutumes et un instrument moralisateur et civilisateur » / « Ainda que o teatro cômico e musicado tenha conquistado o favor do publico e se tornado hegemônico em nossos palcos, como se vera à frente, muitos dramaturgos escreveram peças de acordo com o modelo realista e muitos criticos continuaram a exigir que o teatro fosse uma escola de costumes e um instrumento de moralização e civilização » (*Ibid.*, p.143).

créations parisiennes et les questions artistiques en vogue en Europe⁴¹⁵, dans les salles de spectacles de Rio de Janeiro on n'assiste pas à de véritables tentatives d'innovation artistique. Ce qui attire le public *fluminense* est un théâtre sans prétentions littéraires : les mélodrames portugais, ou des adaptations de feuilletons français, tout comme les scènes comiques de vaudeville, le théâtre de revue produit par des auteurs brésiliens, les féeries et les spectacles de variétés. Les yeux tournés vers l'Europe, les intellectuels tropicaux ne s'aperçoivent pas de la richesse scénique que le théâtre musical apportait au pays, et valorisent très peu la tradition comique qui s'y développait, tantôt par la plume d'auteurs locaux, tantôt par les corps des interprètes.

A côté des scènes larmoyantes, comiques ou légères, se produisent des compagnies lyriques étrangères, italiennes, françaises et espagnoles, qui apportent au Brésil, notamment depuis l'année 1870, un répertoire d'opérettes et *zarzuelas*⁴¹⁶ ainsi que les derniers grands succès européens de l'opéra. Les spectacles lyriques légers charment le public, mais mécontentent souvent les intellectuels qui les accusent, nous en avons déjà parlé, de corrompre le goût des spectateurs. L'opéra, au contraire, garde une noble réputation parmi les lettrés et la bonne société, qui remplissent les salles où se produisent les fameuses cantatrices, dans des spectacles en vogue en Europe.

Ainsi, en 1886⁴¹⁷, à Rio de Janeiro, voisinent les représentations de Sarah Bernhardt et les spectacles : *A filha do mar*, mélodrame portugais, composé, comme l'indique son affiche, de « chansons, chœurs, navire en pleine mer, effondrement et finissant par une brillante apothéose », le ballet italien *Excelsior*, tout comme une adaptation locale de l'opérette *Canção de Fortunio* (musique d'Offenbach et livret traduit par Arthur Azevedo), *A donzella Theodora*, décrit comme un opéra-comique

⁴¹⁵ En général, les intellectuels locaux suivent les critiques français les plus conservateurs. A la fin du siècle, Francisque Sarcey reste la grande référence, et on note, par exemple, que les idées naturalistes, ainsi que la dramaturgie d'Ibsen, et les créations d'Antoine ne sont pas bien accueillies au Brésil. En 1880, Urbano Duarte écrit : « Il semble vraiment que la littérature dramatique ne peut pas aller au-delà de Dumas fils. » (Urbano Duarte, « O Naturalismo », *Revista Brasileira*. Rio de Janeiro, ano 2, t.V, julho-setembro de 1880 In João Roberto Faria, *Idéias...*, p.613-617).

⁴¹⁶ La zarzuela est un genre de théâtre musical originaire d'Espagne en vogue durant le XIXe siècle.

⁴¹⁷ A noter que ces spectacles illustrent seulement une partie de la saison théâtrale fluminense, qui correspond aux mois de juin à août, lorsque la ville était visitée en masse par des compagnies étrangères. En effet, elles se produisent au Brésil plutôt lors de l'été en Europe, période de congés des artistes. La présence des troupes européennes concurrence fortement les compagnies locales, qui doivent partir en quête d'autres publics à l'intérieur du pays. (Voir chapitre 4)

original brésilien, ainsi qu'une traduction de *Divorçons* de Sardou, jouée par les portugais Lucinda Simões et Furtado Coelho.

<p>THEATRO RECREIO DRAMATICO</p> <p>COMPANHIA DRAMATICA Direção do artista Dias Braga</p> <p>HOJE QUINTA-FEIRA 3 DE JUNHO DOIS MAGNIFICOS ESPECTACULOS Às 4 1/2 da tarde e às 8 1/2 da noite A mais assombrosa novidade! 11ª e 12ª representação da espectacular peça maritima em 1 prologo e 4 actos, de entusiastico successo A FILHA DO MAR TOMA PARTE TODA A COMPANHIA Canções, cânticos, navio em alto mar, desmoronamento, terminando com uma brilhante apothéose. Musica do festejado maestro portuguez CYRILCO DE CARDOZO. Scenario novo, de effeito deslumbrante, pintado pelo notavel scenographo Orestes C. Silva. O croquis da grande scena do navio e da aurora boreal distribue-se no theatro. O resto dos bilhetes á venda. Amanhã—Beneficio do Juca, fiscal do theatro, com um brilhante e variado espectáculo. Sabbado — A Filha do Mar.</p>	<p>IMPERIAL THEATRO</p> <p>S. PEDRO DE ALCANTARA</p> <p>DIRECÇÃO DE HENRY E. ARDEY & MAURICIO GRAU Empreza C. CIACCHI</p> <p>AMANHÃ SEXTA-FEIRA 4 DE JUNHO 1ª RECITA EXTRAORDINARIA com a assistenc'ia de Suas Magestades e Altezas Imperiaes FÉDORA SARAH BERNHARDT Aviso—Os Srs. assignantes têm preferencia nos seus lugares até hoje, quinta-feira, ás 5 horas da tarde. As encomendas serão respeitadas unicamente até ao meio-dia de amanhã, sem excepção; desta hora em diante serão postas á venda. O resto dos bilhetes em casa de F. Castellões, e as galerias no theatro. Preços—Frizas 50\$; camarotes de 1ª ordem 50\$; ditos de 2ª 25\$; cadeiras de 1ª classe 12\$; ditos de 2ª 8\$; galerias nobres 10\$; entrada de galeria 2\$000. A's 8 1/4 horas</p>	<p>IMPERIAL THEATRO</p> <p>D. PEDRO II</p> <p>GRANDE COMPANHIA CHOREOGRAPHICA Direcção do cav. A. FERRARI</p> <p>HOJE QUINTA-FEIRA 3 DE JUNHO ESPECTACULO EXTRAORDINARIO honrado com as augustas presenças de SS. MM. imperiaes O monumental e muito applaudido bailado de MANZOTTI musica do maestro MARENCO EXCELSIOR Immenso successo dos primeiros bailarinos Srs. Limido Giovannini e Torri Izolina e Sr. Boneci Attilio. Os bilhetes em casa do F. Castellões e no theatro. Principia ás 8 1/2 Aviso — Brevemente beneficio da 1ª bailarina Sra. Limido Giovannini.</p>	<p>THEATRO SANT'ANA</p> <p>Empreza do artista Keller</p> <p>HOJE QUINTA-FEIRA 3 DE JUNHO DE 1886 (DIA SANTIFICADO) O mais extraordinario successo da actualidade! 5ª representação da primorosa operacomica, que tantos applausos tem obtido, original de HERRON CHAMISSE e LUDOVIC HALÉVY, traducção do festejado escriptor Arthur Azevedo, musica do celebre maestro OFFENBACH A CANÇÃO DE FORTUNIO Tomam parte as actrizes D. Cinira Polonio, Mme. Delmary, D. Isabel Porto, Sras. Aurelia, Euphrasia, Athayde e Mathilde, e os actores Lisboa e Mattos. A scena passa-se em 1700—Epoca Luiz XV. Dará principio ao espectáculo a esplendida opera-comica em 3 actos, que tanto entusiasmo tem causado em todas as representações, libreto original brasileiro de Arthur Azevedo, musica tambem original brasileiro do Dr. A. Milanes A DONZELLA THEODORA Toma parte toda a companhia Scenarios, vestuarios e adereços, tudo novo e deslumbrante—Mise-en-scene do artista Keller. A's 8 1/4 horas.</p>	<p>THEATRO LUCINDA</p> <p>ULTIMOS ESPECTACULOS para despedida dos artistas LUCINDA E FURTADO COELHO HOJE Quinta-feira 3 de Junho 1ª E UNICA REPRESENTAÇÃO (nesta época) da celebre peça em 3 actos de Victorien Sardou, intitulada DIVORCISMO-NOS Os papeis de Cyprina e Des-Prunelles são desempenhados pelos distinctos primeiros artistas LUCINDA E FURTADO COELHO por quem foram creados nesta corte. Partindo a companhia para Pernambuco no dia 10 do corrente, vilo ter logar OS TRES ULTIMOS ESPECTACULOS DE DESPEDIDA Typ. d'º PAIZ—CHAVEZ 53.</p>
--	---	--	---	---

Figure 23 Annonces des spectacles à l'affiche en juin 1886⁴¹⁸.

III.2.UN REPERTOIRE CONNU PAR AVANCE

Tout au long du siècle, drames et comédies sérieuses figurent parfois à l'affiche, et alternent avec une majorité de spectacles divertissant le spectateur par un rire décomplexé et par les aspects visuels de la représentation. De manière générale, en ce qui concerne le théâtre à prétention littéraire, ce sont les auteurs dramatiques déjà

⁴¹⁸ O Paiz, 03 juin 1886.

applaudis en France qui sont joués au Brésil par des compagnies étrangères et certains artistes locaux, satisfaisant ainsi le désir du public le plus fortuné du pays d'assister aux grands succès des théâtres français. João Roberto Faria observe, notamment, l'importance des artistes portugais Furtado Coelho et Lucinda Simões qui

ont joué, surtout dans les décennies 70 et 80 du XIXe siècle, les principales pièces d'Alexandre Dumas fils, Émile Augier, Victorien Sardou, Octave Feuillet, Jules Sandeau, Édouard Pailleron et beaucoup d'autres, ce qui garantissait une place à Rio de Janeiro pour le théâtre fait avec des préoccupations littéraires ⁴¹⁹.

En effet, avant 1886, plusieurs pièces ayant intégré le répertoire de la première tournée de Sarah Bernhardt avaient déjà été représentées à Rio de Janeiro. Le *Maître de Forges*, de Georges Ohnet, créé au Théâtre du Gymnase en décembre 1883, par Mlle Jeanne Hading et Damala, était dès 1884 joué au Brésil sous le titre traduit *O Mestre de Forjas* avec Furtado Coelho et Lucinda Simões dans les rôles principaux. Très en vogue à Paris par ces romans, et devenu ensuite à la mode dans les théâtres européens⁴²⁰, Ohnet était loin d'être méconnu des lecteurs brésiliens. Le journal *O Paiz* du 21 octobre 1885 annonce, par exemple, la publication du roman du même auteur *A condessa Sara*⁴²¹ et, en 1886, la traduction par Visconti Coaraci, chez l'éditeur local Louis Garnier, de *Lise Fleuron*, dont l'original était sorti en 1884.

Créée par Sarah Bernhardt au Théâtre du Vaudeville en 1882, *Fédora* est également présentée en 1884, avec Lucinda Simões dans le rôle titre. La mise en scène, qui, selon la critique locale, « relevait et réanimait la scène *fluminense* »⁴²², se faisait remarquer par sa fidélité à la création originale à Paris, le périodique *Gazeta de Notícias* publiant à ce sujet :

⁴¹⁹ « Furtado Coelho a monté, surtout dans les décennies 70 et 80 du XIXe siècle, les principales pièces d'Alexandre Dumas fils, Émile Augier, Victorien Sardou, Octave Feuillet, Jules Sandeau, Édouard Pailleron et beaucoup d'autres, donnant un espace à Rio de Janeiro pour le théâtre fait avec des préoccupations littéraires ». (« ele [Furtado Coelho] montou - principalmente nas décadas de 70 e 80 do século XIX – as principais peças de Alexandre Dumas Filho, Emile Augier, Victorien Sardou, Octave Feuillet, Jules Sandeau, Édouard Pailleron e vários outros, preservando um espaço no Rio de Janeiro para o teatro feito com preocupações literárias » (João Roberto Faria, *Idéias... op. cit.*, p.165).

⁴²⁰ Christophe Charle observe qu'il est le deuxième auteur le plus joué à Vienne dans années 1880. (Christophe Charle, *Théâtres..., op. cit.*, p.337).

⁴²¹ *La comtesse Sarah*, sorti à Paris en 1882.

⁴²² « Com a Fédora soergueu-se e reanimou-se o palco fluminense ». (« Notas à margem », *Gazeta de Notícias*, 7 juillet 1884).

[...] une grande compagnie dramatique portugaise, de laquelle font partie l'actrice Lucinda Simões e l'acteur Furtado Coelho, et dont l'impresario est M. Celestino da Silva, doit se présenter ici au mois de juin prochain.

La troupe est composée de huit actrices et 14 acteurs, et jouera en premier *Fédora*, dont la mise en scène, **identique à celle de Paris**, vient d'être achetée là-bas.

Ainsi que *Fédora*, seront également jouées les pièces qui plaisent le plus à Paris et qui seront mises en scène avec du luxe éblouissant⁴²³



Figure 24 - Annonce de *Le Maître de Forges*, par la compagnie de Furtado Coelho⁴²⁴

⁴²³ « [...] Deve aqui estrear em junho proximo uma grande companhia dramatica portuguesa de que é empresario o Sr. Celestino da Silva e da qual fazem parte a actriz Lucinda Simões e o actor Furtado Coelho. A *troupe* compõe-se de oito actrices e 14 actores, devendo estrear com a *Fédora*, cuja mise en scène, **igual a que serviu em Pariz**, acaba de ser alli comprada. Além da *Fédora*, serao igualmente representadas as ultimas peças que mais têm agradado em Pariz e que serão montadas com um luxo deslumbrante » (« Theatros et... », *Gazeta de Notícias*, 04 mars 1884)⁴²³ (C'est nous qui soulignons)

⁴²⁴ *Gazeta de Notícias*, 30 août 1884.

THEATRO LUCINDA

NOVA EMPRESA

Companhia dramatica dirigida pelo ar^{te}ista Furtado Coelho
DA QUAL FAZEM PARTE O MESMO ARTISTA E A 1^a ACTRIZ PORTUGUEZA
LUCINDA FURTADO COELHO

HOJE Quinta-feira 10 de julho **HOJE**

2^a recita de assignatura — 7^a representação da primorosa peça em
4 actos, original de V. Sardou (inedita), intitulada

FÉDORA

O papel de Fédora é desempenhado pela 1^a actriz Lucinda Furtado Coelho; o de
Loris Ivanoff pelo artista Furtado Coelho
Tomam parte igualmente todos os artistas da companhia
Scenario do notavel artista Cénaslio Rossi. Mobílias e tapeçarias feitas
expressamente em Paris.

MISE-EN-SCÈNE DO ARTISTA FURTADO COELHO

Terminará o espectáculo com a comedia em 1 acto, original de Baptista Machado

NÃO TEM TITULO

Começa ás 8 1/4 horas em ponte
O resto de bilhetes á venda na bilheteria do theatro.

AVISO. — As encomendas respeitam-se até á uma hora
da tarde; sem excepção de pessoa. Preços do costume.

Amanhã, sexta-feira — Recita extraordinária — **FÉDORA**. Os bilhetes
estão á venda.

No principio da proxima semana, 3^a recita de assignatura com a comedia em
3 actos — **DIVORCIEMO NOS**.

A seguir — **O MESTRE DE FORJAS**, peça em 5 actos de G. Ohnet.
— Celestino da Silva, empresario.

Figure 25 - Annonce de *Fédora* et *Divorçons*, de Sardou, par la compagnie de Furtado Coelho⁴²⁵.

⁴²⁵ *Gazeta de Notícias*, 10 juillet 1884.



Figure 26 - L'acteur Furtado Coelho vers 1883.

En plus des versions traduites, les drames français à succès sont joués au Brésil par des compagnies étrangères, principalement italiennes, notamment à partir de la deuxième moitié du XIXe siècle, période où s'intensifie dans la capitale la présence artistique européenne. En 1886, le journal *Gazeta de Notícias* considérait, par exemple que : « Sarah Bernhardt sera dûment appréciée par un public qui connaît de grands artistes. Sont présents à l'esprit de tous, les triomphes obtenus ici par la Ristori, par Rossi, Salvini et, dernièrement, par Duse-Cecchi et Ando⁴²⁶ ». Effectivement, déjà en 1869, Adelaide Ristori, grande rivale italienne de la célèbre Rachel, débarquait à Rio de Janeiro, après des escales aux États Unis et à Cuba. Ristori devient l'actrice préférée de l'Empereur D. Pedro II, avec laquelle il entretient une relation épistolaire⁴²⁷. En 1873 l'actrice entreprend sa quatrième tournée mondiale, dont l'itinéraire inclut le Brésil, ainsi que d'autres localités qui seront parcourues par Sarah Bernhardt quelques années

⁴²⁶ « [...]Sarah Bernhardt será devidamente apreciada por um público que tem conhecido grandes artistas. Estão presentes ao espírito de todos os triumphos aqui obtidos pela Ristori, pelo Rossi, pelo Salvini e, ultimamente, pela Duse-Checchi e Andó » (« Sarah Bernhardt », *Gazeta De Notícias*, 27 mai 1886).

⁴²⁷ Voir, Alessandra Vannucci, *Uma Amizade Revelada. Correspondência entre o Imperador Dom Pedro II e Adelaide Ristori, a Maior Atriz de seu Tempo*, Rio de Janeiro, Fundação Biblioteca Nacional, 2004.

plus tard (Mexique, Australie et Hawaï). Selon Vanucci (2012), l'actrice présente au Brésil un répertoire d'héroïnes nobles, notamment dans le registre de la tragédie. Le rôle de Phèdre, joué par l'italienne, sera également incarné par Sarah Bernhardt lors de ses différentes tournées au Brésil.

Mais c'est surtout à partir de l'année 1880 que la capitale brésilienne accueille divers artistes importantes, qui diffusent des textes français ainsi que la dramaturgie italienne appartenant aux genres sérieux. En ce qui concerne le répertoire, la première apparition de Sarah n'est pas complètement inédite⁴²⁸. Précédée par les voyages d'autres artistes étrangers, pratiquement toutes ses pièces avaient déjà été présentées au Brésil auparavant. En 1881, l'italienne Adelaide Tessero⁴²⁹ joue, par exemple, *La Dame aux Camélias*, lors d'une tournée organisée par le même imprésario de Sarah Bernhardt, Cesar Ciacchi. Quatre ans plus tard, cet entrepreneur prépare aussi le tour artistique au Brésil de la fameuse Eleonora Duse. L'actrice y présente des pièces écrites par de nombreux auteurs français réputés, comme Sardou (*Fédora*, *Odette*, *Divorçons*, *Fernanda*), Dumas fils (*Denise*, *La Dame aux Camélias*), Georges Ohnet (*Maître des Forges*) et Meilhac et Halévy (*Frou-frou*). Certaines de ces pièces sont déjà « très connues du public brésilien, comme le remarque le périodique *A semana*⁴³⁰.

⁴²⁸ En 1886, l'actrice joue un total de neuf pièces : son tout dernier succès, *Théodora* (Victorien Sardou), des créations datant de ses cinq dernières années de travail, comme *Fédora* (Victorien Sardou), *Froufrou* (Meilhac et Halévy) et *Adrienne Lecouvreur* (Scribe et Lécouvreur), quelques titres joués pendant ses années à l'Odéon ou à la Comédie-français, *Jean-Marie* (André Theuriet), *Le Passant* (François Coppé), *Phèdre* (Racine), et *Le Maître des Forges* (Georges Ohnet), drame interprété à l'occasion de la tournée.

⁴²⁹ Adelaide Tessero (1842-1892) fut une actrice qui a obtenu beaucoup de succès sur la scène italienne entre les années 1860 et 1880.

⁴³⁰ Le journal remarque à propos de *Fernanda*, de Sardou : « Cette pièce de Sardou, très connue de notre public, a été l'un des plus grands succès de la compagnie italienne » (« Theatros », *A semana*, 11 juillet 1885) : « Cette pièce de Sardou, très connue de notre public, a été l'un des plus grands succès de la compagnie italienne » « Esta peça de Sardou, muito conhecida do nosso publico, foi um dos maiores sucessos da companhia italiana ».

IMPERIAL THEATRO



S. PEDRO DE ALCANTARA

—*—
EMPRESA—C. CIACCHI

COMPANHIA DRAMATICA ITALIANA
DIRIGIDA PELO ARTISTA
COMMENDADOR CESAR ROSSI

—
AMANHÃ
SEGUNDA-FEIRA 20 DE JULHO

11ª recita de assignatura
COM A ASSISTENCIA DE
SS. MM. e AA. Imperiaes

1ª representação do grandioso drama em
5 actos, de H. Meilhac e L. Halévy :

FROU-FROU

Protagonista a eminente artista
ELEONORA DUSE-CHECCHI

Principiará ás 8 horas em ponto

Os bilhetes á venda em casa do
Sr. F. Castellões, rua do Ouvidor 11.
e na bilheteria do theatro.

Figure 27 - Annonce de *Froufrou*, tournée d'Eleonora Duse au Brésil en 1885⁴³¹.

⁴³¹ *O Paiz*, 19 juillet 1885.



Figure 28 - Annonce de *Théodora*, tournée d'Eleonora Duse au Brésil en 1885⁴³².

La tournée de la Duse constitue alors un événement important car l'actrice, qui était déjà considérée comme une étoile du monde théâtral, joue un répertoire très semblable à celui de Sarah Bernhardt. Plusieurs héroïnes créées par la Française sont, en effet, vues par les Brésiliens une année avant la tournée de 1886, et c'est notamment l'italienne qui présente à Rio de Janeiro *Théodora*, la plus récente création de Sarah à la Porte Saint-Martin. Les représentations de la Duse obtiennent un grand succès auprès de la critique locale et restent une référence pour les lettrés et les spectateurs qui jugeront, une année plus tard, la performance de la Française. Ainsi, le journal *A Semana* observe lors de la première de *La Dame aux Camélias* par Sarah Bernhardt:

Il est facile d'imaginer l'impatience avec laquelle le public l'attendait (Sarah Bernhardt) dans cette pièce, qui est la pierre de touche de toutes

⁴³² *Gazeta de Notícias* 04 août 1885.

les grandes actrices et dans laquelle, il y a un an, la géniale Duse-Cecchi nous a conquis, en nous faisant délirer d'enthousiasme⁴³³.

Cependant, Eleonora Duse n'est pas la seule actrice à avoir marqué l'imaginaire du public local dans des rôles incarnés plus tard par Sarah Bernhardt. La quasi-totalité des personnages joués par la Française avaient été interprétés par d'autres comédiennes, certains d'entre eux devenant même « obligatoires » pour tous les artistes en voyage à l'époque. Le périodique *A Semana*, remarque, en ce sens, à propos de *Fédora* :

C'était avec cette pièce de maître Sardou que s'est présentée ici dernièrement Lucinda Simões, c'était dans *Fédora* que la Duse avait fait ses débuts au Brésil, c'était dans *Fédora* que Sarah Bernhardt a joué sa première ; e'est encore dans *Fédora* que se présentera prochainement l'actrice Virginia, de la compagnie du théâtre de D. Maria II. A cet égard, *Fédora* reste la *pièce d'examen de passage* – comme l'avait appelé le *Gazeta de Noticias* – de toutes les artistes dramatiques que nous visitent, comme l'est devenu *Kean* pour les acteurs⁴³⁴.

Cette sorte d'émulation caractérise le passage de toutes les actrices étrangères au Brésil. On note que lorsque la Duse joue *La Dame aux camélias* à Rio de Janeiro en 1885, le journal *O Mequetrefe* évalue : « Tous considéraient la *Dame aux Camélias* comme un fruit trop pressé, on avait beau encore le presser et il ne pouvait donner davantage de jus. La Duse a fait un miracle, elle l'a rénové. Tout au long de la pièce, l'actrice a présenté des effets complètement nouveaux, oubliés par la Paladini qui nous avait offert une magnifique Marguerite Gautier⁴³⁵ ». La rivalité nourrit ainsi l'imaginaire des spectateurs locaux, qui attendent donc de voir les actrices se dépasser elles-mêmes entre elles, dans des spectacles qu'ils connaissaient d'avance.

⁴³³ « É fácil de imaginar a anciedade com que a platéia a esperava nesta peça, que é a peça de exame todas as grandes actrizes e em que, ha um anno, se tanto, nos arrebatou , nos fez delirar de entusiasmo, a genial Duse-Cecchi » (P. Talma, « Theatros », *A Semana*, 05 juin 1886).

⁴³⁴ « Foi com esta peça do mestre Sardou que se estreiou aqui, na penultima e na ultima vez que veio ao Brazil, Lucinda Simões ; foi com a *Fédora* que se estreiou Duse Cecchi, foi com a *Fédora* que se estreiou Sarah Bernhardt ; ainda na *Fédora* apresentar-se-nos-à proximamente a actriz Virginia, da companhia de theatro de D.Maria II. À vista disso fica sendo a *Fédora* a *peça de exame* – como bem lhe chamou *Gazeta de Noticias* – das artistas dramaticas que nos procuram, como o tem sido o *Kean* para os actores. » (P. Talma, « Theatros », *A Semana*, 5 juin 1886).

⁴³⁵ « Todos consideravam a *Dama das Camélias* um fructo por tal forma espremido, que, por mais que o torturassem ainda, nao poderia dar summo. A Duse fez um milagre, renovou-o. Em todo correr da peça a actriz exhibio effeitos completamente novos, esquecidos pela propria Paladini⁴³⁵, que ja nos havia dado uma belissima Margarida Gautier » (« Eleonora Duse-Checci », *O Mequetrefe*, 26 juillet 1885).

Ainsi, même si le répertoire joué par la *Voix d'or*, ne constitue pas, comme nous avons essayé de le démontrer, une nouveauté au Brésil, cela ne représente pas non plus un obstacle à la curiosité des intellectuels et du public à son égard. Au contraire, la connaissance préalable de ces pièces, à travers les représentations d'autres artistes, contribue à sa popularité auprès des spectateurs, qui désirent voir *en direct* celle à qui les nombreuses actrices de passage au Brésil avaient été comparées. Autrement dit c'était comme si les devancières de Sarah ne venaient « qu'annoncer » sa tournée, considérée en 1886 comme un événement artistique sans précédent dans le pays. En effet, pour la bonne société locale, ainsi que pour les lettrés, familiarisés avec les échos sur les théâtres de Paris et avec le répertoire de l'actrice, Sarah n'est pas totalement étrangère. Sans révolutionner le panorama esthétique de la capitale, la présence de celle qui était alors vue comme la plus grande comédienne française, devait plutôt marquer définitivement l'introduction du pays dans le circuit artistique international des grandes étoiles européennes. Sarah Bernhardt n'est pas ainsi « une célébrité de plus » à visiter le Brésil : en 1886, au sommet de sa carrière, elle incarne, pour l'élite brésilienne, la tradition théâtrale française, et s'affirme comme l'actrice fétiche du théâtre aux prétentions littéraires.

En ce sens, le manque de nouveauté dans son répertoire, n'enlève guère l'enthousiasme que sa tournée soulève. Dans sa fameuse chronique de bienvenue à l'artiste, Joaquim Nabuco, considère, par exemple, que le public brésilien n'avait connu jusqu'alors que des *copies*, qui lui permettaient d'avoir seulement une idée *approximative* du théâtre dont Sarah était la *véritable* source :

Aujourd'hui, cependant, elle se trouve de ce côté de l'Atlantique, dans un hémisphère entièrement nouveau, dont les étoiles vont, pour la première fois, la voir revenir de ses triomphes, et il nous sera donné le pouvoir de mesurer **l'élévation réelle** de son génie, **non par des hauteurs approximatives**, mais par sa grandeur solitaire dans le champ de notre imagination⁴³⁶.

⁴³⁶ « A artista célebre, que desde hontem é hospedada do povo brasileiro, chega ao nosso paiz envolta em uma fama, da qual se pode dizer que é a atmospha de luz do nosso século. De tao longe nos a destacavamos na superficie iriante* de Paris, como as grandes erupções vulcânicas na coroa solar. Hoje porém ella se acha deste lado do Atlantico, em um hemispherio inteiramente novo, cujas estrelas vao, pela primeira vez, vel-a voltar dos seus triumphos, e nos será dado medir a elevação real do seu genio,

La tournée de 1886 donne enfin l'occasion aux Brésiliens d'assister aux représentations de celle qui constitue *la grande référence* pour toutes les autres actrices de l'époque. Le journal *A Semana* estime que la présence de Sarah Bernhardt était fondamentale pour que les spectateurs *fluminenses* puissent enfin comprendre *dans l'absolu* ce qu'était l'art de l'interprétation :

À cette occasion, la performance de la Duse dans le rôle très difficile de Gilberta nous a paru inégalable. Comme nous nous étions trompés ! Duse ne nous a fait entrevoir que la frivolité du personnage de Meilhac et Halevy. [...] Il a fallu que cette actrice formidable vienne pour que nous puissions absolument comprendre l'art de l'interprétation et de la représentation des caractères, des douleurs, des désespoirs et des passions humaines⁴³⁷ !

Voir Sarah Bernhardt jouer en français des rôles déjà acclamés en France et dans différents pays du monde était alors comme aller à Paris et assister au théâtre français le plus *authentique*. La figure de Sarah acquiert ainsi une dimension plus large : « l'actrice qui poursuit la tradition de Mlle Lecouvreur, de Mlle Clairon et de Mlle Rachel est au plus haut degré l'ambadrice de l'esprit français⁴³⁸ », dans les mots de Nabuco, son image renvoyant donc à toute la tradition théâtrale française. Issue des plus réputées institutions dramatiques du pays de Molière (le Conservatoire, l'Odéon et la Comédie-Française), Sarah Bernhardt personnifie, depuis 1880, lorsqu'elle débute ses innombrables tournées, le grand répertoire français en voyage.

Appartenant à la lignée des grands acteurs français, l'image de l'actrice était certes associée à la tradition théâtrale française du grand répertoire, et donc opposée aux genres légers, que les intellectuels locaux condamnaient. Il est, cependant, intéressant d'observer qu'à cette époque la carrière indépendante de l'artiste suscite diverses critiques en France, Sarah étant souvent accusée de mettre ses intérêts financiers avant les principes artistiques et de céder au goût du public, en privilégiant des spectacles à

nao por alturas comparativas, mas pela sua grandeza solitaria no campo da nossa imaginação. » (Joaquim Nabuco, « Sarah Bernhardt », *O Paiz*, 27 mai 1886) [c'est nous qui soulignons].

⁴³⁷ « Naquela occasiao pareceu-nos inexcédível o desempenho dado pela Duse ao difficilimo papel de Gilberta. Como estavamos enganados ! Duse apenas nos entremostrou a frivola personagem de Meilhac e Halevy.[...]Foi preciso que viesse esta atriz-assombro para podermos comprehender absolutamente o que é a arte da interpretação e da reprodução dos caracteres, das dores, dos desesperos e das paixoes humanas ! » (P. Talma, « Theatros », *A Semana*, 12 juin 1886).

⁴³⁸ « A atriz que continua a tradição de Mlle. Lecouvreur, Mlle Clairon e Mlle Rachel, é no mais elevado caráter a embaixadora do espirito francez » (Joaquim Nabuco, « Sarah Bernhardt » *O Paiz*, 27 mai 1886).

effets, au détriment d'un théâtre littéraire. Nous avons, à cet égard, essayé de démontrer dans le deuxième chapitre que les héroïnes de Sardou, devenues des chefs-d'œuvre des tournées artistiques de Sarah, aident alors à la populariser, tout en l'éloignant, selon certains critiques, d'un répertoire purement littéraire⁴³⁹. Ainsi, en tenant compte du cadre des débats où les intellectuels opposent le théâtre littéraire aux genres plus spectaculaires, il convient de se demander comment ces spectacles joués par Sarah ont été appréciés au Brésil. Si l'actrice est vue comme une « ambassadrice du génie français », et par là même de ce qui était le plus noble dans l'art dramatique, comment son répertoire moderne, de Sardou à Ohnet, souvent critiqué en France du point de vue littéraire, a-t-il été jugé par les critiques locaux ? Enfin, quel type de discours critique la presse brésilienne a-t-elle pu tenir vis-à-vis des représentations de la *Voix d'Or* ?

III.3. LA CRITIQUE LOCALE : « ON N'EST PAS LÀ POUR CRITIQUER, MAIS POUR INFORMER »

Il est important de considérer que, malgré la fascination qu'elle pouvait susciter, la divine était, déjà avant 1886, en partie critiquée au Brésil par certains intellectuels, qui, comme en France, l'accusaient de sacrifier les préoccupations littéraires au profit de concessions au goût du public. Le journal *Gazeta de Notícias* observait notamment :

Effectivement, très peu de critiques parisiens l'occultent. Dernièrement, Sarah Bernhardt a décliné d'une pièce à l'autre. Son premier faux pas a été sa sortie du Théâtre Français ; elle y avait conquis la première place dans le drame et la comédie. Son premier voyage en Amérique du Nord, puis son voyage en Angleterre, Belgique, Russie, Espagne et Portugal – ont fait de l'actrice une simple vendeuse de sensations artistiques. A l'étranger, en dehors du Français, elle a dû penser davantage aux intérêts pécuniaires qu'à l'art. Au lieu de conquérir les différents publics par les délicatesses subtiles de son talent et même de son génie, elle a juste cherché à les surprendre avec les grands effets qui font d'un acteur une machine à sensations, et qui tuent l'artiste, simple, dévoué et sincère⁴⁴⁰.

⁴³⁹ Quoique Victorien Sardou demeure un auteur réputé et joué dans des salles importantes, ses procédés dramatiques seront souvent la cible de critiques, lui-même étant vu comme un « grand faiseur », ses pièces ne servant de prétexte qu'à la mise scène de grands spectacles.

⁴⁴⁰ « Effectivamente, ja poucos São os criticos parisienses que lh'o occultam. Sarah Bernhardt tem ultimamente decaído de peça para peça. O seu primeiro mau passo foi a sua sahida do Theatro Francez ;

Tout comme les critiques théâtrales en vogue en France, qui regrettaient la sortie de l'actrice de la Comédie Française, le journal brésilien déplorait les transformations de sa carrière et son inclination pour un théâtre plus « commercial ». Joaquim Nabuco, dans sa chronique publiée dans *O Paiz*, manifestait la même inquiétude :

Pour tous ceux qui espèrent l'entendre, les théâtres où elle ira jouer seront petits partout en Amérique, comme l'étaient aussi les théâtres de Londres. Qu'elle ne pense pas que le désir de la voir dans les drames émotionnels des dernières années est plus fort que celui d'écouter la musique indéfinissable de sa voix dans les vers de Racine ou Hugo. Qu'elle ne sacrifie pas la poésie à la passion, et que la muse vienne calmer la salle de temps en temps lorsque la tragédienne sera bouleversée et la femme révoltée⁴⁴¹.

En demandant à l'artiste de ne pas « sacrifier la poésie au nom de la passion », Nabuco marque une certaine réticence à l'égard de la carrière indépendante de Sarah Bernhardt et de sa prédilection pour les « drames émotionnels à grands effets ». La préférence avouée du chroniqueur pour le théâtre classique de Racine, ou pour le canon romantique représenté par Hugo, fait écho à l'esprit critique de la presse parisienne, qui n'hésitera pas à condamner, nous l'avons vu, l'association de la tragédienne à un théâtre plus visuel et « mélodramatique ».

Durant la tournée brésilienne de 1886, la critique locale se montre également réservée quant aux choix de certains auteurs joués par l'actrice. Le périodique *A Semana*, affirmait, par exemple, à propos de la représentation du drame de Georges Ohnet :

La grande Sarah a fait une création admirable dans le rôle de Clara de Beaulieu, qu'elle a joué pour la première fois ici, un rôle très mal dessiné avec un style très médiocre, le même que celui dont toute la

n'ella tinha conquistado o primeiro logar no alto drama e na alta comédia. A sua primeira viagem à América do Norte, depois a sua viagem pela Inglaterra, pela Bélgica, pela Rússia, por Hespanha e por Portugal – fizeram da actriz uma simples vendedora de sensações artisticas por grosso e a retalho. Ca fora, fora do Teatro Francez, teve que pensar mais nos interesses pecuniarios do que na arte. Em vez de arrebatat os differentes publicos com as delicadezas subtis do seu talento e mesmo do seu gênio, procurou apenas espantal-os com os grandes effeitos que fazem de um actor uma machina de sensações, e que dao completamente cabo do simples, dedicado e sincero artista » (Un correspondant, « Correio de França », *Gazeta de Notícias*, 04 avril 1886).

⁴⁴¹ Joaquim Nabuco, « Sarah Bernhardt », *O Paiz*, 27 mai 1886.

pièce a été écrite, l'une des plus détestables du théâtre moderne français⁴⁴².

A son tour, le journal *O Paiz*, décrivait le spectacle en commençant par indiquer :

Cette pièce, jugée par tous les critiques comme une œuvre parfaitement médiocre, a eu le pouvoir de donner à son auteur fortune et renommée. [...] c'est que *Maître de Forges* représente la banalité théâtrale dissimulée sous les fausses élégances des restes d'un romantisme larmoyant ; des miettes méprisées par Feuillet et soigneusement recueillies et utilisées avec profit par Ohnet afin de servir le goût des spectateurs plus au moins profanes. Le drame est clair, il n'exige pas le moindre effort intellectuel ni le plus petit effort littéraire, pour être compris et savouré⁴⁴³.

Dans le même sens, les spectacles de Sardou sont également vus par la critique brésilienne avec une certaine précaution. Alors qu'il est réputé et joué dans des salles illustres, l'auteur est cependant considéré, au Brésil, comme un « grand faiseur », ses textes se pliant souvent aux exigences du public, au détriment de la littérature. À propos de l'unique représentation de *Théodora*, le journal *A Semana* du 17 juillet 1886 remarquait, par exemple : « Nous savons tous que la tragédie de Sardou n'est qu'un magnifique prétexte pour des splendeurs de mise-en-scène⁴⁴⁴ ».

Il faut cependant remarquer qu'en général les questions relatives aux auteurs ne sont pas prédominantes dans les critiques de spectacles joués par la Parisienne. En général la presse brésilienne se concentre sur le travail de Sarah Bernhardt, tout en laissant de côté les analyses des textes. Écrivant sur un répertoire, globalement, assez connu du lectorat, les critiques négligent notamment de faire les résumés des pièces :

Il n'est pas nécessaire de faire la critique de la pièce de Sardou, dans laquelle Sarah Bernhardt s'est présentée avant-hier face à l'avidité du public qui remplissait le théâtre São Pedro de Alcântara. *Fédora* est

⁴⁴² « A grande Sarah fez uma criação admiravel no papel de Clara de Beaulieu, que aqui pela primeira vez representou, um papel muito mal desenhado em estylo ultra-rêles, o mesmo em que é escripta toda a peça, uma des mais detestaveis do teatro moderno francês. » (P. Talma, « Theatros », *A Semana*, 10 juillet 1886)

⁴⁴³ « Esta peça, julgada por todos os criticos como obra perfeitamente mediocre, teve o condao de dar ao seu autor uma fortuna e extensa nomeada. [...] é que o *Maître de Forges* representa a banalidade theatral dissimulada sob as falsas elegâncias de uns restos de romantismo piégas ; migalhas desprezadas por Feuillet et geitosamente recolhidas e aproveitadas por Ohnet para servir ao gosto de platéias mais ou menos bisonhas. O drama é claro, nao exige o menor esforço intellectual nem o mais pequeno cultivo litterario, para ser *comprehendido e saboreado*. » (Sarah Bernhardt », *O Paiz*, 10 juillet 1886).

⁴⁴⁴ « Todos sabem que a tragédia de Sardou pouco mais é do que um magnifico pretexto para esplendores de *mise-en-scène*. » (P. Talma, « Theatros », *A Semana*, 17 juillet 1886).

devenue ces derniers temps la pièce choisie pour les premières des célébrités de divers genres. Il ne s'agit pas d'un drame parfait, mais il a des qualités précises pour le jeu de l'actrice chargée de donner vie et d'animer le rôle principal. [...] D'où son indéfectible préférence pour toutes les premières. Mais si n'avons pas besoin de parler de la pièce, nous sommes obligés de parler de la grande actrice qui s'est présentée sur scène, non en tant que critiques, mais comme informateurs du public qui n'a pas assisté aux spectacles et souhaite avoir une idée, quoique dénaturée, de l'impression causée par l'illustre actrice⁴⁴⁵.

Ainsi, tout en faisant un bref commentaire sur le style de Sardou, le périodique s'attache plutôt à décrire la performance de la grande vedette. Le compte-rendu, destiné aux lecteurs qui n'ont pas pu voir le spectacle, a donc la tâche de fournir un synopsis de la soirée théâtrale, tout en remémorant la performance de l'actrice, les scènes les plus remarquables, ainsi que leur impact sur la réception.

La première fonction de la critique publiée par les principaux quotidiens du pays n'est pas alors de faire une évaluation esthétique rigoureuse des spectacles ou des textes. Au lieu d'émettre une opinion plus convaincante sur les questions esthétiques du spectacle, pour le cas de la tournée de Sarah Bernhardt, en général, la critique brésilienne est assez descriptive et se limite à rapporter les principaux moments de la sortie théâtrale⁴⁴⁶. Il est, par exemple, curieux d'observer que le quotidien *Gazeta de Notícias* ne se soucie pas de présenter certaines pièces inédites encore au Brésil, jouées par Sarah Bernhardt en 1886, comme *Le Passant* (Coppé) et *Jean-Marie* (André

⁴⁴⁵ « Nao precisamos fazer a critica da peça de Sardou, com que ante-hontem Sarah Bernhardt se apresentou à avidez do publico que enchia o teatro São Pedro de Alcântara. A Fédora tem sido n'estes ultimos tempos a peça escolhida para as estréas de celebridades de diversas classes. Nao é um drama perfeito, mas tem as qualidades precisas para a exhibição da atriz que tiver que dar vida e animação ao papel da protagonista. [...] D'ahi a sua indefectivel escolha para todas as apresentações. Mas se nao temos necessidade de fallar da peça, temos obrigação de fallar da grande atriz que n'ella se apresentou, nao como criticos, mas como informantes do publico que nao assistiu aos espetaculos e deseje ter uma idéia, ainda que descolorida, da impresão causada pela illustre atriz » (« Sarah Bernhardt », *Gazeta De Notícias*, 3 juin 1886).

⁴⁴⁶ On remarque que ceci n'est pas exclusif de la tournée de Sarah Bernhardt, mais c'est, en général, de cette manière que la critique brésilienne du XIXe siècle commente les grandes vedettes internationales. En 1^{er} juillet 1879, le feuilleton *O Correio da Tarde*, signé João, argumentait à propos de la tournée de l'italien Ernesto Rossi « défendre le travail d'Ernesto Rossi ? dire quel est son meilleur rôle, sa meilleure tragédie ? son meilleur drame ? Pourquoi ? Discuter son jeu d'acteur ? Cela serait très difficile et délicat, la vieille Europe l'a déjà fait, ne commentons pas ces critiques et payons-le toute la finesse qu'il nous a accordé, ayant débarqué encore une fois à Rio de Janeiro ». « [...] defender o trabalho de Ernesto Rossi ? dizer qual é o seu melhor papel, a sua melhor tragédia ? o seu melhor drama ? Para quê ? Discutir as suas interpretações ? Seria isso muito difficil e espinhoso, a velha Europa já o fez, contetemo-nos com essas críticas e vamos com todo o respeito pagar a fineza que nos dispensou, saltando ainda uma vez no Rio de Janeiro. » (João, « Folhetim », *O Correio da Tarde*, 1 juillet 1879).

Theuriet)⁴⁴⁷. Le journal se contente de remarquer qu'il s'agit de « deux idylles, avec toute la douce passion de la poésie française, mises en valeur par le passage privilégié dans la gorge de Sarah⁴⁴⁸ ». En revanche, dans la même rubrique journalistique on apprend, par exemple, que, les costumes du *Passant* n'étant pas arrivés, Sarah Bernhardt aurait décidé de jouer à la place un acte de *Frou-frou*, décision qu'elle abandonne après l'intervention du critique Arthur Azevedo, qui pousse la comédienne à interpréter son *Zanetto* même en costumes féminins, le public ayant alors « applaudi la gentillesse de l'actrice⁴⁴⁹ ». Par conséquent, si la critique érudite n'est pas féconde sur les débats esthétiques concernant les spectacles de Sarah Bernhardt, les échetiers, au contraire, trouvent dans la tournée de la vedette leur bonheur⁴⁵⁰. Les chroniques échetières constituent alors une source documentaire remarquable. Dans un rapport au spectacle dénué de critique évaluative et sérieuse, les journaux brésiliens s'intéressent majoritairement à décrire l'ensemble de l'événement théâtral : quelques scènes du spectacle, ainsi que leur effet sur les spectateurs, la composition du public, leurs toilettes et celles des artistes.

⁴⁴⁷ Il faut, bien évidemment, prendre en compte que, *Le Passant*, par exemple, étant un lever de rideau la critique pouvait ne pas le trouver assez importante pour mériter une analyse littéraire.

⁴⁴⁸ «Dous idyllios, com toda a suave paixao da poesia franceza, e que crescem de valor, passando pela garganta privilegiada de Sarah » («Sarah Bernhardt », *Gazeta de Noticias*, 28 juin 1886).

⁴⁴⁹ « O publico applaudiu a gentileza da atriz, e a saia nao impediu que Zanetto produzisse nos espectadores de ante-hontem a mesma impresão que arrebatou ha annos a mocidade entusiasta do Quartier Latin [...] »

⁴⁵⁰ Il faut aussi tenir compte du fait que durant le XIXe siècle, les fonctions de critique et chroniqueur de soirée (échetier) se recourent fortement. Dans une article sur la critique théâtrale au XIXe siècle au Brésil, Flora Sussekind, prend par exemple le cas d'Arthur Azevedo, dont les articles pouvaient, selon l'auteure, être définis comme appartenant à un genre hybride, entre la critique et la chronique mondaine : « Nao sou crítico » affirmava Artur Azevedo no seu folhetim de *A Notícia* em 22 de junho de 1899. A declaração se próxima a um truque retórico, diz bem do tom de conversa ao pé do ouvido, do jeito confessional e marcadamente pessoal que caracterizam não apenas os seus artigos, mas a maior parte das seções e folhetins teatrais de jornais da época. Daí ser possível defini-los como de gênero híbrido, mistos de crítica e de crônica. » (Flora Sussekind, *Papéis colados*. Rio de Janeiro, Editora UFRJ, 1993, p.58). « Je ne suis pas critique », affirmait Artur Azevedo dans son feuilleton de *A Notícia* du 22 juin 1899. La déclaration, marquée par l'effet de rhétorique, montre bien le ton de conversation au coin de l'oreille, de la manière confessionnelle, fortement personnelle qui caractérise non seulement ses articles, mais la plupart des rubriques et feuilletons théâtraux des journaux de l'époque. D'où la possibilité de les définir comme appartenant à un genre hybride, entre critique et chronique mondaine ». (*Ibid.*, p.58). Bien entendu, cet hybridité qui marque la diversification du discours critique n'est pas exclusif du Brésil, qui suit plutôt les tendances en vogue en France. Olivier Bara, note, par exemple, à propos du feuilleton théâtral : « le feuilleton dramatique est bel et bien gagné par le ton de conversation propre à d'autres rubriques du journal, celle des « petites nouvelles » et autres nouvelles à la main. Le « lundiste » se laisse contaminer par la superficialité du « soiriste » ou de « l'échetier », et le critique tombe au rang de simple chroniqueur » (Olivier Bara, « Éléments pour une poétique du feuilleton théâtral », in Mariane Bury et Hélène Laplace-Claverie, *Le miel...*, op.cit., 2008, p.27).

À noter que ce type de récit est devenu courant dans les périodiques français du XIXe siècle finissant. Roman Piana observe que, dans la mesure où l'ère de la nouvelle presse d'information s'impose, la critique théâtrale se transforme et se ramifie en plusieurs rubriques consacrées au fait théâtral en plus du traditionnel feuilleton dramatique. Dans ce cadre, l'article de « soirée théâtrale » acquiert une grande popularité. Se désintéressant de la critique du spectacle représenté, le soiriste se consacre à l'ambiance de la salle. Le récit frivole et boulevardier, qui mélange l'esprit du reportage à la chronique mondaine, a pour but de « retracer [...] le tableau pittoresque de la salle » et se « concentre ainsi presque exclusivement sur la description du public mondain et sur la chronique anecdotique de la genèse et de la réception de la pièce⁴⁵¹ ». Ainsi, la rubrique *O Foyer* de *Diario de Notícias* avertit le lecteur : « Simple chroniqueur, nous sommes obligés de raconter seulement ce que nous avons vu et entendu. D'autres, les critiques, déjà appelés par un autre critique les Janin et Sarcey indigènes, laisseront de côté ces aspects et prouveront qu'ils connaissent leur travail⁴⁵² ».

Ainsi, Arthur Azevedo, dans sa chronique pour le journal *Diario de Notícias* à propos de la première de *Fédora*, n'hésite pas à s'adresser au lecteur qui a manqué la soirée :

Pour les lecteurs, qui n'ont pas eu la chance d'assister à ce spectacle, imaginez que de nombreuses familles de notre meilleure société occupaient les *torrinhas*, ce détestable endroit que les français appellent *paradis*, et qui devrait être plutôt dénommé *enfer*. Dans l'orchestre, là où il n'avait pas de musicien, il y avait un spectateur, ou une spectatrice. Les loges étaient envahies par des personnes étrangères à leurs propriétaires. A côté de mon fauteuil, debout, mais confortablement adossé contre le mur, un policier sommeillait, indifférent à tout. Combien de lecteurs, à ce moment là, regrettant à la maison ne pas avoir eu de places, auraient été jaloux de la chance de ce simple et obscur agent de sécurité publique ! Le rideau s'est levé dans la plus grande solennité et le silence le plus absolu. Après le long dialogue qui ouvre la pièce, où le public a eu la meilleure impression de l'acteur Fraisier dans le rôle, malheureusement court, du petit bijoutier Gretch, le valet Dimetri a annoncé la princesse Fédora Romazoff, et un bref

⁴⁵¹ Romain Piana, « La diversification du discours critique après le Second Empire : la rubrique de 'soirée' » In Mariane Bury et Laplace-Claverie, *Le miel..., op.cit.*, p.46).

⁴⁵² « Simples chronista, só nos obrigamos a contar o que vimos e ouvimos. Outros, os críticos, a quem outro crítico, chamou já Janins e Sarceys indígenas, deixarão abaixo a livraria e provarão que seu ofício sabem. » (*Diario de Notícias*, 3 juin 1886).

frémissement a parcouru tous les corps. Il y a eu un soupir léger, presque imperceptible, et... Et Sarah Bernhardt est apparue, gracieusement, entourée d'une très riche cape, faite avec une étoffe que les journaux ont appelée *peluche électrique*. A ce propos, j'avoue que cela ne m'a rien fait. [...] Les yeux de Sarah Bernhardt scintillaient et avaient l'air de sortir des orbites enflammées ! La magistrale scène de l'enquête, (j'imagine que le lecteur connaît *Fédora*), celle de la prison de Loris Ipanoff, que la vindicative princesse suit depuis sa fenêtre comme une hyène blessée, et, finalement, le cri lancinant, profondément étudié, qu'elle émet en même temps qu'elle embrasse, au fond du théâtre, le cadavre de son fiancé assassiné - sont des véritables modèles pour l'art de représenter, élevé au plus haut degré de perfection⁴⁵³.

Les représentations de Sarah Bernhardt au Théâtre São Pedro constituent alors des véritables spectacles sociaux, où l'élite locale pouvait affirmer son appartenance à la culture française, tout en essayant de se démarquer du reste de la population. Pour cette élite francophile, à laquelle appartiennent les critiques de spectacles, ces sorties théâtrales configurent des moments « d'autocélébration ». À huis clos, dans l'édifice théâtral s'instaure alors, en quelque sorte, une double temporalité : on est à la fois à Rio de Janeiro et à Paris, incarnée par Sarah Bernhardt. Comme l'affirmait Joaquim Nabuco : « En ce moment, le premier des théâtres français n'est pas la Maison de Molière, mais le théâtre São Pedro de Alcântara. »⁴⁵⁴. Tout en installant le lecteur dans l'ambiance de la soirée, les reportages des spectacles donnent une place spéciale à la

⁴⁵³ « O teatro estava cheio de um público febricitante, inquieto, impaciente, notável tanto pela quantidade como pela qualidade. Os leitores, que não tiveram a fortuna de assistir a esse espetáculo, imaginem que muitas famílias da nossa melhor sociedade ocupavam as torrinhas, essa detestável eminência a que os franceses chamam *paraíso*, e a que com mais propriedade deveriam chamar *inferno*. Na orquestra, onde não houvesse um músico, havia um espectador, ou uma espectadora. Os camarotes eram invadidos por pessoas estranhas aos respectivos proprietários. Ao lado da minha cadeira, de pé, mas comodamente encostado à parede, um soldado de polícia cochilava, indiferente a tudo. Quantos, naquele momento, lamentando em casa a falta de um bilhete, invejariam a sorte daquele modesto e obscuro agente da segurança pública! Subiu o pano no meio da maior solenidade e do mais absoluto silêncio. Depois do longo diálogo com que abre a peça, diálogo em que o público recebeu a melhor impressão do ator Fraiser no papel, infelizmente curto, do joalheiro Gretch, o pajem Dimetri anunciou a princesa Fedora Romazoff, e um ligeiro frêmito percorreu todos os corpos. Houve um sussurro ligeiro, quase imperceptível, e... E Sarah Bernhardt surgiu, graciosamente envolta numa riquíssima capa, feita de uma fazenda que os jornais tinham anunciado como *peluche eléctrica*. A esse respeito confesso que fiquei na mesma.[...] Os olhos de Sarah Bernhardt faiscavam e pareciam saltar das órbitas in- flamadas! A primorosa cena do inquérito, (presumo que o leitor conheça a *Fedora*), a da prisão de Loris Ipanoff, que a vingativa princesa acompanha da janela com a raiva de uma hiena ferida, e, finalmente, o grito lancinante, estridulo, profundamente estudado, que ela solta, abraçada, no fundo do teatro, ao cadáver do noivo assassinado, – são verdadeiros modelos da arte de representar, levada ao último grau de perfeição! » (Arthur Azevedo, « De Palanque », *Diário de Notícias*, 3 juin 1886).

⁴⁵⁴ Joaquim Nabuco, « Sarah Bernhardt », *O Paiz*, 27 mai 1886.

visite de Sarah Bernhardt dans la mémoire des lecteurs, et légitiment les valeurs élitistes et la hiérarchie sociale *fluminense*:

Le théâtre São Pedro de Alcântara offrait hier un brillant auditoire, et donnait à voir tout ce qui existe de plus distingué dans notre société. L'élite s'y trouvait représentée ; [...] dans les deux catégories de fauteuils étaient distribuées indistinctement les personnes qui appartiennent à la plus suprême élégance *fluminense*. La *grande tenue* a été religieusement respectée dans les loges et dans le parterre, par la partie masculine ; les dames exhibaient les plus riches et luxueuses toilettes⁴⁵⁵.

Parmi les illustres citoyens présents dans le théâtre São Pedro, on compte l'Empereur du Brésil, qui depuis sa loge contribue au prestige de la soirée. Même les quotidiens français en parlent, le *Journal des Débats* remarque par exemple que « pendant un des entr'actes, il a fait prier la tragédienne de se rendre dans la loge impériale, et là il lui a offert un bracelet enrichi de diamants⁴⁵⁶ ». La plus importante autorité locale, très attirée par le théâtre, assiste à quelques spectacles de la vedette française, ce qui est, par ailleurs annoncé dans les affiches des spectacles⁴⁵⁷.

Par ailleurs, D. Pedro II rencontre également l'actrice en privé, tout cela étant massivement diffusé par les journaux

⁴⁵⁵ « O theatro S. Pedro de Alcantara offerecia hontem o mais brilhante aspecto, vendo-se no seu recinto tudo quanto ha de mais distincto em nossa sociedade. A elite achava-se alli representada ; [...] pelas duas classes de cadeiras espalhavam-se indistinctamente as pessoas que constituem a suprema elegância fluminense. A *grande tenue* foi religiosamente respeitada nos camarotes e em quase toda a platêa, pela parte masculina ; as senhoras ostentavam as mais ricas e luxuosas toilettes » (« Sarah Bernhardt », *Gazeta de Noticias*, 2 juin 1886).

⁴⁵⁶ *Le Journal des Débats*, 13 août 1886.

⁴⁵⁷ Voir les lettres écrites par l'Empereur à sa fille à propos des spectacles de Sarah Bernhardt dans les Annexes.

Imperial Theatre

S. PEDRO DE ALCANTARA
DIRECÇÃO HENRY ABBEY & MAURICIO GRAU
EMPRESA C. CIACCHI

A MANHÃ
SEXTA-FEIRA 4 DO CORRENTE
1ª RECITA EXTRAORDINARIA
com a assistência de
SS. MM. E A A IMPERIAES

FÉDORA
SARAH BERNHARDT

A mise-en-scène no rigor da época, conforme a indicação dos autores.
Todas as peças são representadas dos originaes com autorisação dos autores.
A venda dos bilhetes em casa do Sr. F. Castellões, á rua do Ouvidor n. 114; e no theatro.

A's 2 1/3.

PREÇOS.—Frizas, 50\$000; camarotes de 1ª ordem, 50\$000; ditos de 2ª ordem, 25\$000; cadeiras de 1ª classe, 12\$000; ditos de 2ª classe, 3\$000; galeria nobre, 10\$000; entrada de galerias, 2\$000.

AVISO.—Os assignantes têm preferencia: os seus logares até hoje quinta-feira á 1 hora da tarde.

As encomendas serão respeitadas unicamente até ao meio-dia de amanhã, sem excepção; d'esta hora em diante serão postas á venda.

Figura 29 - Annonce du spectacle Fédora en présence de l'Empereur (Diario de Notícias, 03/06/1886)

Sa Majesté, l'Empereur a reçu l'éminente actrice, qui lui a été présentée par M. Ciacchi. Il l'a accueillie avec les plus grands honneurs, ayant discuté avec elle pendant plus d'une demi-heure. L'artiste était vêtue d'une robe de soie carmin, serrée à la taille par une boucle en argent, chapeau de velours noir et des dentelles blanches à volants, avec des fleurs de la même couleur. Des gants en peau de suède et une ombrelle en dentelle blanche complétaient sa toilette. Elle ne portait pas de bijoux⁴⁵⁸.

Ce type de récit focalisé sur la vie privée de Sarah Bernhardt, très courant durant la tournée, s'accorde donc avec l'esprit des critiques des spectacles de Sarah Bernhardt qui ne manquent pas également de décrire longuement l'apparence de l'actrice, sa voix, sa

⁴⁵⁸ « Sua Magestade, o Imperador dignou-se de receber a eminente actriz, que lhe foi apresentada na sala dos semanarios pelo Sr. Ciacchi. Acolheu-a com a maior distincção, entretendo-se em conversar com ela por mais de meia-hora. A artista trajava vestido de seda carmezim com uma visita de casimira cinzenta, fechada na cintura por uma fivela de prata, chapéu de veludo preto e rendas brancas em folhas, com flores da mesma cor. Luvas de peau de Suède e uma sombrinha de rendas brancas completavam seu trajo. Nao usava joias. » (« Sarah Bernhardt », *Gazeta de Notícias*, 30 mai 1886).

gestuelle, et notamment sa toilette⁴⁵⁹ tout en permettant au lecteur de se faire une image de la vedette qu'il n'a pas pu voir directement. La plupart des articles journalistiques, que ce soit les critiques proprement dites ou les rubriques mondaines à propos de l'artiste, appartiennent ainsi au registre du reportage. On opère donc à Rio de Janeiro, lors de la tournée de 1886, les mêmes changements qui ont lieu dans la presse artistique des grandes villes, visant à la mise en place d'un journalisme théâtral, qui implique « la dilution de l'appréciation esthétique dans la séduction publicitaire » pour reprendre la formule de Romain Piana⁴⁶⁰.

Ce manque d'intérêt pour un discours critique plus rigoureux vis-à-vis des spectacles joués par Sarah Bernhardt est plusieurs fois justifié dans les journaux. Au départ de l'artiste pour l'Argentine, *Gazeta de Notícias*, indiquait que les journalistes brésiliens ne s'étaient pas « abstenus complètement de lui faire des critiques [...] non par l'admiration banale que les peuples barbares accordent à tout ce qu'ils méconnaissent et qui leur parvient du monde civilisé ; [...] ou par conformité à la critique européenne, avec laquelle ils apprennent les principes généraux de l'art »⁴⁶¹. Pour le quotidien, la fonction de la presse locale était plutôt de fournir un aperçu de l'enthousiasme que la comédienne avait suscité auprès du public⁴⁶².

A son tour, *O Diario de Notícias* considérant que Sarah était une actrice très commentée en France, la presse brésilienne n'aurait rien à rajouter en termes

⁴⁵⁹ Certains périodiques présentent des descriptions détaillées des toilettes portées par l'actrice pendant chaque acte des spectacles. Voir, par exemple, *Diario de Notícias*, 2 juin 1886.

⁴⁶⁰ « C'est ainsi à la dilution de l'appréciation esthétique dans la séduction publicitaire du parisianisme qu'aboutit, selon lui [Gustave Geffroy], 'l'ingénieux système du compte rendu [*sic*] en partie double' », Romain Piana, « *La diversification...* », *op. cit.*, p.49).

⁴⁶¹ « Sarahiana », *Gazeta de Notícias*, 9 juillet 1886.

⁴⁶² « En écrivant sur Sarah Bernhardt, les journalistes brésiliens lui ont rendu le plus grand des hommages qu'ils pouvaient rendre à une artiste de tant de mérite : ils se sont complètement abstenus de faire une critique. Ils n'ont pas ainsi procédé par admiration banale que les peuples barbares accordent à tout ce qu'ils méconnaissent et leur arrive du mode civilisé, ils ne procèdent pas ainsi par déficience à la critique européenne, avec laquelle ils ont appris les principes généraux de l'art ; ils l'ont fait parce que celui-ci est un des moyens de consigner dans la presse les applaudissements avec lesquels tous ceux qui ont assisté aux spectacles ont manifesté à la grande actrice l'admiration qu'ils ont pour son talent » (« Escrivendo a proposito de Sarah Bernhardt, os jornalistas brasileiros prestaram-lhe a maior homenagem que poderiam prestar a uma artista de tanto mérito : abstiveram-se completamente de fazer critica. Nao procederam assim pela admiracao banal que os povos barbaros tributam a tudo o que desconhecem e lhes chega do mundo civilizado ; nao procederam assim por deferencia a critica europea, com a qual aprendem os principios geraes da arte ; fizeram-no por ser esse um dos seus modos de consigar na imprensa o appplauso com que todos que assistiram aos espetaculos manifestaram a grande atriz a admiracao que tem pelo seu talento »), (« Sarah Bernhardt », *Gazeta de Notícias*, 9 juillet 1886).

d'évaluation esthétique à son sujet : « Sarah est autopsiée, le scalpel de la critique a fouillé toutes les molécules de la comédienne, et il n'y en a certainement pas qui prétendent à son égard découvrir l'Europe ou inventer la poudre⁴⁶³ ». Le feuilletoniste expliquait enfin que, les échos et les critiques sur la vedette ont circulé au Brésil bien avant sa première tournée, et que les spectateurs locaux constituaient un public « préparé », qui savait à quoi s'attendre en allant voir la comédienne. Ce public devait ainsi la juger selon des paramètres qu'il connaissait d'avance, c'est à dire en suivant les opinions émises par les principaux critiques parisiens :

Sarah est jugée. Les habitants de Rio de Janeiro la connaissent parce qu'ils l'ont déjà entendue, les spectateurs qui vont accourir aux spectacles de l'entreprise Ciacchi et, pour lesquels rien n'est étrange, par la lecture des journaux et le jugement fait, il y a longtemps, sur cette actrice si commentée ; ils vont voir qui a raison, rien de plus⁴⁶⁴.

Bien que Sarah Bernhardt soit très connue, le public brésilien de l'actrice n'était pas important, mais limité aux classes aisées. Il suffit de regarder la différence de prix entre les spectacles de la Française et ceux des compagnies locales⁴⁶⁵ pour comprendre que, bien que la notoriété de l'artiste se soit répandue dans différents pays, lors de ses tournées, Sarah Bernhardt était loin d'être une actrice populaire ; ses spectacles restant le privilège d'une élite déjà bien au fait des nouvelles concernant le monde théâtral parisien et des critiques de spectacles publiées en France. Ainsi, en général, sans remettre en cause les idées théâtrales et les opinions au sujet de Sarah Bernhardt lancées à Paris, la presse locale cherche plutôt à les vérifier et à fournir un compte-rendu des impressions des spectateurs brésiliens à propos des représentations. Ce qui est en jeu est le *témoignage* du triomphe de la vedette, important à la fois pour l'image de Sarah et pour celle du pays, étant donné qu'applaudir l'artiste était un signe de civilisation.

⁴⁶³ « Sarah està autopsiada, o escalpelo da crihtica esgravatou em todas as moléculas da comediante, e com certeza não ha por ahi quem pretenda a seu proposito...descobrir a Europa, ou inventar a polvora » *Diario de Notícias*, 23 mai 1886.

⁴⁶⁴ « Sarah està julgada. Conhecem-a, porque ja a ouviram, muitos habitantes do Rio de Janeiro, os mais espectadores que vao concorrer aos espetaculos da empreza Ciacchi e aos quaes nao é estranho, pela leitura dos jornaes, o juizo feito de ha muito sobre tao fallada atriz ; vao ver quem tem razao, nada mais » (*Diario de Notícias*, 23 mai 1886).

⁴⁶⁵ Pour *Fédora*, au Théâtre São Pedro de Alcântara, le prix de places variaient entre 50\$ 000 et 2\$000, alors qu'à la même période, au Théâtre Fênix Dramatica, les billets pour spectacle *A honra de um aventureiro*, de Francisco Correia Vasques, coutaient entre 6\$ 000 et \$500.

Montrer un bon accueil à Sarah Bernhardt signifiait aussi donner à voir aux principales villes occidentales une belle image du pays.

Les applaudissements dès aujourd'hui diront au monde comment a été reçue par nous l'émissaire de la grande nation, dont la gloire nous avons toujours été un satellite distant⁴⁶⁶.

La visite de Sarah Bernhardt suscite donc dans les périodiques du pays, principalement des comptes rendus des soirées de spectacles dans le registre du reportage. On remarquera, d'autre part, que certains feuilletons et critiques présentent le résumé des pièces qui composent le répertoire de la Parisienne et cherchent à exposer de façon approfondie l'auteur et l'univers dans lequel le texte a été créé. Au sujet de *La Dame aux camélias*, le journal *A Evolução*, par exemple, publie une chronique de l'actrice Cinira Polonio⁴⁶⁷, dont le style utilise les éléments propres de la rubrique de soirée⁴⁶⁸, comme l'interview, les généralités et les anecdotes liées à l'histoire du texte. L'actrice n'aborde quasiment pas la représentation du spectacle par Sarah Bernhardt, en

⁴⁶⁶ « Os aplausos desde hoje dirao ao mundo como foi recebida por nos a emissaria da grande nação, de cuja gloria fomos sempre um satélite distante » (Joaquim Nabuco, « Sarah Bernhardt », *O Paiz*, 27 mai 1886).

⁴⁶⁷ Soulignons, par ailleurs, qu'il est très rare qu'une femme exerce au XIX^e siècle le rôle de critique théâtral au Brésil. Il faut, ainsi, remarquer la singularité de l'actrice Cinira Polonio, reconnue non seulement par son talent en tant que comédienne, mais par son érudition. Il semble alors logique qu'à une occasion aussi importante que la tournée de Sarah Bernhardt, l'actrice brésilienne s'efforce aussi de commenter le talent de la Française, tout en montrant un lectorat et une communauté artistique fortement au fait des actualités théâtrales en vogue à Paris. Voir à ce sujet Angela de Castro Reis. *Cinira Polonio, a divette carioca : estudo da imagem publica e do trabalho de uma atriz no teatro brasileiro da virada do século XIX*, Rio de Janeiro, Arquivo Nacional, 1999.

⁴⁶⁸ Romain Piana décrit ainsi le schéma de « la rubrique de soirée » : « Le schéma canonique d'une « soirée théâtrale » fait alterner de la même manière l'anecdote et l'information, le ludique et le sérieux, le mondain et le spectaculaire. Une soirée complète [...] se compose d'une suite d'échos, de récits et de descriptions, généralement enchaînés sans autre lien qu'une éventuelle chronologie. Les préliminaires, quelquefois en forme d'interview, sont consacrés à des considérations génétiques envisagées sous l'angle anecdotique, liées à l'histoire du texte, à sa réception par le directeur de la salle, à la mise en chantier d'une collaboration, à l'intervention de la censure, etc. Ils peuvent également consister en échos de l'attente de l'événement de la première, ou des rumeurs concernant son retard. Le *topos* suivant est constitué par la description de la salle, qui peut aller de la simple notation à une énumération exhaustive des personnalités présentes et de leur placement dans le théâtre. Il est suivi d'une série de notes concernant la représentation : description pittoresque et généralement fragmentaire de la « partie matérielle » (décors, costumes, « toilettes » des actrices détaillées à l'usage des lectrices), portraits d'acteurs, informations et anecdotes variées sur l'accompagnement musical, les ratages, les jeux avec le public, répétitions, l'historique de tel ou tel choix de mise en scène... Les derniers éléments topiques, intercalés ou conclusifs, concernent l'accueil du public : réactions, conversations de loges, recueils de « mots » chuchotés ou circulant dans la salle, auxquels s'ajoute parfois la recension des « mots » remarqués dans la pièce elle-même. » (Romain Piana, « La diversification... », *op.cit.*, p.48)

se limitant à remarquer le talent de la Française en dépit de la mauvaise qualité de la troupe qui l'accompagnait :

Malgré le fait qu'elle se trouve entourée d'une troupe recrutée au hasard et sans mérite, le public de Rio de Janeiro peut constater que la critique a évalué avec justesse le drame et l'artiste, qui a paré la pièce d'un nouveau charme grâce aux brillantes créations de son génie⁴⁶⁹.

Sans remettre en question le style de la pièce, ou son rapport avec le temps où elle est jouée, et sans même approfondir l'évaluation des acteurs, la chronique cherche plutôt à présenter au lecteur, de manière globale, le sujet de la pièce, l'intrigue et ses personnages. Du point de vue de la fonction évaluative, la chronique n'apporte rien de nouveau au lectorat, notamment si l'on considère que la pièce n'est pas inédite au Brésil, et qu'elle a déjà suscité des nombreuses analyses.

Il convient, cependant, de noter que ce type de récit, connu sous le nom de « compte rendu » ou « analyse », peu évaluatif, privilégiant le résumé des pièces, constitue le squelette de toute critique théâtrale du XIXe siècle, tant au Brésil qu'en France. Comme l'observe Olivier Bara :

Selon le protocole bien connu du feuilleton (et pour en rester à une saisie synthétique), « l'analyse » de l'œuvre théâtrale nouvelle occupe le plus grand nombre de colonnes, et se trouve encadrée par une courte entrée en matière et par le jugement proprement dit, sur la pièce, les acteurs, la mise en scène. [...] Le résumé constitue l'ossature d'un feuilleton dramatique puisque l'analyse détaillée de la pièce nouvelle est le fondement nécessaire du jugement esthétique⁴⁷⁰.

En obéissant à la structure des critiques françaises, les comptes rendus brésiliens des spectacles de Sarah Bernhardt ne sont pas en général exhaustifs dans leur analyses des pièces, et ceci, très probablement, parce qu'il s'agit d'un répertoire déjà assez connu du public. À l'analyse de la pièce, s'ajoutent donc des informations sur l'auteur, ou l'intrigue de l'histoire, ainsi que les commentaires proprement évaluatifs sur les qualités du texte et du jeu de scène. À propos de la représentation d'*Adrienne Lecouvreur*, le journal *O Paiz* considère:

⁴⁶⁹ « O publico do Rio de Janeiro, que a tem admirado no theatro São Pedro, apesar de achar-se ella no meio de uma troupe, recrutada ao acaso e sem mérito, pode verificar que a critica julgou com justiça o drama e a artista, que o revestio de novos encantos e bellezas com as brilhantes creações do seu génio » (Cynira Polonio, « Folhetim », *A Evolução*, 9 juin 1886).

⁴⁷⁰ Olivier Bara, « *Éléments...* », *op.cit.*, p.68.

Dans le drame *Adrienne Lecouvreur*, représenté avant hier au théâtre São Pedro, on pouvait remarquer les défauts de Scribe : superficialité dans l'étude des caractères, banalité du style ; mais sont également évidentes les remarquables qualités du dramaturge confirmé ; [...] Ses adversaires lui attribuent une médiocrité heureuse ; mais au théâtre, comme partout, les médiocrités habiles et efficaces savent faire tourner en leur faveur la roue de la Fortune. [...] Le sujet de la pièce est extrait de la vie d'Adrienne Lecouvreur, célèbre actrice française du siècle passé, la première qui a remplacé la déclamation pompeuse de l'école classique par le naturel de la diction et la vérité dans le jeu scénique – précisément les qualités que Sarah Bernhardt a élevées aujourd'hui au rang suprême de la perfection⁴⁷¹.

Ainsi, au long de la tournée de Sarah Bernhardt, la critique assume également une fonction pédagogique, dans une sorte de médiation entre la scène et la salle. Au feuilletoniste, il incombe de présenter légèrement l'action dramatique des pièces, mais surtout de fournir au lecteur des pistes pour qu'il puisse « comprendre » la valeur artistique des spectacles : pourquoi est-il applaudi, quels sont ses points forts et ses défauts ? Il est alors intéressant de noter, à cet égard, la manière dont le journaliste s'exprime à propos des qualités scéniques de Sarah, tout en établissant une comparaison entre la vedette et la légendaire *Adrienne Lecouvreur*, ce qui fournit au lecteur, une piste de compréhension du travail de l'étoile.

En effet, dès l'annonce de la tournée certains journalistes s'efforcent de démontrer au lecteur l'importance de Sarah Bernhardt en tant qu'artiste, en argumentant qu'assister aux spectacles était presque une obligation pour le Brésilien qui voulait « se cultiver ». Dans *O Mequetrefe*, Arthur Azevedo affirme que bien que le prix des billets soit assez élevé, « Le vrai public, celui qui ne recule pas devant un sacrifice pécuniaire pour la satisfaction d'un idéal artistique, le vrai public ira au S. Pedro de Alcantara, et montrera que nous avons aussi le sens du beau et savons apprécier ce qui est digne

⁴⁷¹ « No drama *Adrienne Lecouvreur*, ante-hontem representado no theatro São Pedro, notam-se os defeitos de Scribe : superficialidade no estudo dos caracteres, banalidade do estilo ; mas também nelle estao em evidência as suas notabilissimas qualidades de dramaturgo consummado ; [...] Os seus adversarios o capitulam de medriocridade feliz ; mas no theatro, como em tudo mais, as mediocridades habeis e diligentes sabem mover em seu favor a caprichosa roda da fortuna. [...] O assunto da peça é extraído da vida de *Adrienne Lecouvreur*, célebre actriz franceza do século passado, a primeira que substituiu a declamação empolada da escola classica pela naturalidade da dicção e pela verdade no jogo de scena – justamente as qualidades que Sarah Bernhardt levou hoje ao supremo grao da perfeição. » (« Sarah Bernhardt », *O Paiz*, 13 juin 1886).

d'être apprécié⁴⁷² ». Dans le *Diario de Notícias*, le critique conseille ses lecteurs : « Courrons tous pour l'applaudir [...] que l'on ne dise pas à l'étranger que nous n'avons pas dument apprécié le génie consacré par les nations les plus civilisées du monde⁴⁷³ ».

Si l'enthousiasme suscité par la présence de Sarah Bernhardt est général, il est, cependant, intéressant de noter les divergences entre les journalistes en ce qui concerne les particularités ou les qualités de jeu de l'actrice. Le journal *Gazeta de Notícias* publie, par exemple, une longue réponse à diverses critiques publiées dans un autre journal⁴⁷⁴:

Il a dit jeudi [le journaliste contesté] : « le public *fluminense* aura la joie d'entendre la voix douce et l'interprétation magistrale de l'artiste, qui personnifie l'art dans la comédie moderne et la tradition romantique ». Vendredi le même reporter a dit : « la note tragique n'est pas la note dominante et caractéristique de Sarah Bernhardt ; sa note est le dramatique. Dans ce genre, essentiellement moderne et pratique, force est de constater que les anciennes conventions disparaissent, remplacées par le naturalisme, ou plutôt par le naturel sévère dans le maintien, le geste et la diction. Sarah Bernhardt ne déclame pas – elle dit »

Tout d'abord, reporter de mon âme, délices de mon cœur, l'art et la tradition romantique n'ont rien à voir avec le mode de représenter. L'évolution ou la révolution romantique a été faite par les dramaturges ; les acteurs continuent à déclamer comme avant et il existe encore aujourd'hui, même à Paris, même à la Comédie Française, même au Conservatoire, ceux qui déclament aussi bien dans *Hernani* de Hugo

⁴⁷² « O verdadeiro publico, aquella que nao recua diante de um sacrificio pecuniario para a satisfacao de um ideal artistico, o verdadeiro publico affluira ao S. Pedro de Alcantara, e mostrara que tambem nos temos o sentimento do bello e sabemos apreciar o que e digno de apreço. (Arthur Azevedo, « A propósito de Sarah Bernhardt », *O Mequetrefe*, 20 mai 1886).

⁴⁷³ « Corramos todos a applaudil-a [...] Que nao se diga la fora que nao demos o devido apreço ao gênio consagrado pelas nações mais civilizadas do mundo » (« De Palanque », *Diario de Notícias*, 27 mai 1886).

⁴⁷⁴ Nous n'avons malheureusement pas réussi à retrouver l'original contesté par *Gazeta de Notícias*. Il est d'ailleurs intéressant de noter que ce type de polémique caractérise, comme le note Flora Sussekind, toute la critique dramatique brésilienne au XIXe siècle. Selon l'auteur, ce type de débat dans les journaux « fonctionnait comme un moyen pour le critique d'élever son prestige auprès du lectorat, démontrer l'érudition, dessiner son propre profil intellectuel, tout en disqualifiant son opposant ». « Forme de discussion privilégiée au Brésil au tournant du siècle, la polémique fonctionnait alors comme un moyen d'acquérir du prestige, d'exhiber leur culture, avec de petits débats grammaticaux et querelles sur des détails de peu d'importance, tout en soulignant les contours de leur profil intellectuel ils cherchaient à disqualifier les divers opposants ». (« Forma de discussão privilegiada no Brasil da virada do século, a polêmica funcionava então como um meio de angariar prestígio, de, com pequenos debates gramaticais e querelas sobre detalhes de pouca monta, exibir cultura, além de realçar os contornos do próprio perfil intelectual no mesmo movimento com que se procuravam desqualificar os mais diversos oponentes » (Flora Sussekind, « *Papéis...* », *op.cit.*, p.54).

que dans n'importe quelle tragédie romantique, de Corneille ou de Racine [...]

D'autre part, mon vieux, ou bien Sarah joue avec naturel ou bien elle représente la tradition romantique qui est, si elle existe pour les acteurs, la tradition classique. Les deux choses en même temps ne peuvent pas exister.

En revanche, venir nous dire que Sarah Bernhardt va nous apporter « la révélation d'une école dramatique complètement opposée aux dogmes et traditions de l'auditoire brésilien » c'est une histoire à dormir debout.

Sarah nous apporte son individualité artistique, qui est unique : mais dire naturellement, sans l'emphase de l'école c'est exactement ce à quoi notre public est habitué.

Ne dit-t-elle pas naturellement Lucinda Furtado Coelho ? Ne dit-il pas, depuis trente ans, toujours naturellement son mari ? La Duse n'était-elle pas étonnamment naturelle, n'était-ce pas cela sa principale qualité ? Qui est plus naturel qu'Ando ? Vous verrez, mon cher reporter, ce n'est pas de l'école française ou italienne d'où vient le naturel de la déclamation ; il y a des Italiens qui disent naturellement et il y a des Français qui déclament ; et si vous voulez voir, attendez un peu de voir M. Philippe Garnier, qui a débuté à la Comédie Française dans le rôle de Nero, dans *Britannicus*, [...] et nous verrons ce qu'est déclamer⁴⁷⁵.

Cet extrait nous semble révélateur de plusieurs aspects concernant la réception critique des artistes étrangers au Brésil au XIXe siècle. Ayant la tâche de fournir au public les

⁴⁷⁵ « Quinta-feira disse elle [o reporter de *O Paiz*] : « o publico fluminense vai ter a felicidade de ouvir a voz maviosa, e a interpretação magistral da artista, que personifica na comédia moderna a arte e a tradição romantica ». Sexta-feira disse o mesmo reporter especial : « A nota tragica nao é a nota dominante e caracteristica de Sarah Bernhardt ; a sua nota é a dramatica. Neste gênero, essencialmente moderno e pratico, é força repetil-o, desaparecem as antigas convenções, que ficaram substituidas pelo naturalismo, ou antes pela mais severa *naturalidade* no porte, no gesto e na dicção. Sarah Bernhardt nao declama – ella diz. ». Em primeiro lugar, reporter de minha alma, delicias do meu coração, a arte e a tradição romântica nada têm a ver com o modo de representar. A evolução ou revolução romântica foi feita pelos escriptores ; os actores continuaram a declamar como antes e ainda os ha hoje, mesmo em Paris, mesmo na *Comédie Française*, mesmo no Conservatorio, que declamam tanto no *Hernani* de Hugo, como em qualquer tragédia de Corneille ou Racine. [...] Em segundo lugar, meu velho, ou Sarah representa com naturalidade, ou entao é representante da tradição romântica, que é, se existe para o actores, a tradição classica. As duas cousas ao mesmo tempo é que nao pode ser. Agora, quanto a dizeres que Sarah Bernhardt vai nos trazer a « revelação de uma escola dramatica, completamente oposta aos dogmas e tradições da platéa brasileira » isso é uma historia boa para fazer dormir crianças. Sarah nos traz sua individualidade artistica, que é unica : mas o dizer, naturalmente, sem a emphase da escola é justamente aquillo a que o nosso publico está mais habituado. Pois nao diz naturalmente a Lucinda Furtado Coelho ? Nao disse sempre naturalmente seu marido, ha trinta annos ? A Duse nao era um assombro de naturalidade, nao era essa mesmo a sua qualidade principal ? Quem mais natural a dizer que Andó ? Ja vê, pois, meu querido reporter que nao é da escola franceza ou italiana que vem a naturalidade ou a declamação ; ha italianos que dizem naturalmente e ha francezes que declamam ; e, se quer vê, espere um pouco, que aí está o Sr. Philipp Garnier, que, se ainda diz como estréou na Comédie Française, no papel de Nero, do *Britannicus*, e logo depois no Henri Dumont, do *Suplicio* de uma mulher, nos veremos o que é declamar (L.S., « Sarahiana », *Gazeta de Notícias*, 30 mai 1886).

clés de compréhension des spectacles, textes et comédiens, les critiques locaux se voient obligés d'analyser le travail de l'actrice, tout en cherchant à lui attribuer une place dans l'histoire du théâtre ou dans les courants artistiques en vogue en France. Il est tout d'abord frappant de constater que la presse locale soit si informée du paysage théâtral de Paris, tout en essayant de commenter ou de se montrer à jour avec le programme artistique de la capitale française. Il est, en ce sens, curieux que les journalistes expriment des opinions si développées sur la tragédie, le drame et la déclamation à Paris, alors que la tournée de 1886 constitue la première fois qu'on assiste au Brésil à une tragédie française en langue originale⁴⁷⁶.

Le débat sur le « naturel dans la déclamation » de Sarah Bernhardt et sur les transformations dans le jeu d'acteur apportées par le romantisme constituent un exemple de la manière contradictoire dont la presse brésilienne évalue les artistes étrangers. Les opinions des journalistes se partagent entre ceux qui considèrent que la tournée de 1886 présente réellement quelque chose d'esthétiquement inédit au Brésil et ceux qui pensent que le style d'interprétation de la vedette n'était pas nouveau au Brésil, déjà visité par des nombreux acteurs étrangers. Si le talent de Sarah Bernhardt est unanimement reconnu, la question de l'importance de sa première tournée comme *moment-clé* pour le théâtre brésilien ne fait pas l'objet d'un consensus parmi les intellectuels : certains

⁴⁷⁶ Si l'on croit au journal *O Paiz* du 23 juin 1886 : « Pour la première fois, nous croyons que, notre public a eu l'occasion d'assister à la représentation d'une tragédie française déclamée en langue originale par des acteurs français ». (« Pela primeira vez, cremos, teve nosso publico occasiao de assistir à representacao de uma tragédia franceza declamada na lingua original por actores francezes ») (« Diversões », *O Paiz*, 23 juin 1886). Bien entendu, il ne s'agit pas de la première incursion du genre tragique dans le pays, nous l'avons vu plus en haut, les tragédies étaient connues par l'élite du pays, et jouées tantôt par des artistes étrangers (en versions traduites), ou par des artistes locaux. On note, à ce sujet, l'importance du travail de l'acteur João Caetano pour la diffusion du genre tragique (ainsi que le répertoire romantique) au Brésil pendant les années 1840. Très admiratif du comédien français Talma, l'acteur publie en 1862 même son manuel d'interprétation, fortement inspiré, selon João Roberto Faria, par *L'Art du Théâtre*, de François Riccoboni, où il soutient les idées classiques, qui s'opposent, paradoxalement, à son propre style de jeu, plutôt exagéré et mélodramatique. Voir João Roberto Faria, « *Idéias...* », *op.cit.*, p.62 En outre, plusieurs intellectuels, qui exercent la fonction de critiques de théâtre et journaliste au Brésil, ont été éduqués en Europe ou, au moins, séjourné en France, ayant la possibilité de fréquenter les principales salles de Paris, où la tragédie est toujours jouée. En effet, à la fin du siècle ce genre garde son prestige de l'autre côté de l'Atlantique, ce qui justifie, entre autres, l'enthousiasme du public et des intellectuels pour la représentation de *Phèdre* : « Dans le cas de Sarah Bernhardt, par exemple, il serait curieux de voir que le public n'avait jamais manifesté autant d'enthousiasme au théâtre, que lors de la soirée où l'actrice, la grande actrice, nous a offert *Phèdre* ». (« No caso de Sarah Bernhardt, por exemplo, seria curioso ver que nunca o publico se sentiu tao enthusiasnado no theatro, como na noite em que a atriz a grande atriz nos deu *Phèdra*. » (« Sarah Bernhardt »), (« Theatros e... », *Gazeta de Notícias*, 9 juillet 1886).

journalistes préfèrent ne pas surestimer la tournée de la Parisienne, en considérant que le spectateur brésilien était déjà habitué à assister à des représentations de grandes célébrités internationales.

En outre, les critiques semblent avoir des difficultés à catégoriser la vedette, qui faisait preuve d'éclectisme, comme nous l'avons vu dans le chapitre précédent, en jouant dans des drames romantiques et incarnant des personnages de la comédie sérieuse, tout en obtenant en même temps un grand succès dans les tragédies classiques, notamment pendant sa période à la Comédie-Française. Selon Prounier (1945, p.319), même en France, « la critique la plus autorisée a souvent été divisée dans ses appréciations dans l'interprétation de la tragédie par Sarah. On a dit qu'elle la modernisa, et qu'il lui arriva de jouer *Phèdre* comme *Amants* ou *La Tosca*. ». Dans ce sens, suite à la représentation de *Phèdre*, le journal *O Paiz* évalue la performance de Sarah Bernhardt : Permettez-nous une réserve- il ne nous paraît pas que le talent de Sarah Bernhardt se trouve au goût de l'interprète de la muse tragique ? *Phèdre* se nourrit forcément des héroïnes romantiques et réalistes qui l'ont précédée : - Marguerite, Adrienne, Frou-Frou, Fédora, etc⁴⁷⁷ ... ».

Au carrefour des styles, l'interprétation de Sarah, marquée par son lyrisme, est également remarquée par son naturel, lorsqu'elle touche au répertoire plus moderne. Les drames et comédies sérieuses favorisent, en effet, les dialogues courts et le recours à la pantomime, nous l'avons vu pour le cas de Sardou, ce qui affranchit la scène des conventions les plus rigides du théâtre en vers et rend l'interprétation des acteurs plus « naturelle », c'est-à-dire plus proche du quotidien des spectateurs. Ainsi, l'interprétation de Sarah pouvait être, paradoxalement, considérée par les critiques brésiliens comme très naturelle, sans être simplement spontanée, mais plutôt bien étudiée, voire même calculé :

[...] si tout le rôle est joué avec un grand effort d'art et d'étude, la scène finale, celle de la mort, est un véritable prodige de vérité, indescriptible. C'est une longue scène pendant laquelle Sarah Bernhardt n'a pas un

⁴⁷⁷ « permita-se-nos uma restrição – não nos parece que o talento de Sarah Bernhardt se ache muito a gosto como interprete da musa tragica. Phèdra resente-se forçosamente das heroínas romanticas e realistas que a precederam : - Margarida, Adriana, Frou-Frou, Fédora, etc. » (« Palcos e Circos », *O Paiz*, 9 juillet 1886).

geste, un mot, une manière, une exaltation, une langueur, qui ne révèlent son étude pertinente et son exceptionnelle organisation artistique. C'est une mort artistiquement délicieuse, et d'une vérité très poignante⁴⁷⁸.

Mais, encore une fois, la critique n'est pas unanime dans son évaluation à ce sujet. Le périodique *A Semana*, suite à la représentation de *La Dame aux camélias*, compare, par exemple, Eleonora Duse et Sarah Bernhardt et considère qu'à certains moments la deuxième était loin du « réel », malgré la beauté artistique de son interprétation :

J'ose observer, cependant, tout en contestant le critique du *Jornal do Commercio*, que dans cette pièce Sarah sacrifie parfois le naturel aux effets purement artistiques, en produisant le *beau*, mais en sacrifiant le *vrai*. Duse-Cecchi a été, certainement plus humaine, plus vraie, quoique moins artistique dans les effets⁴⁷⁹.

Dans le même sens, *Gazeta de Notícias* considère que, dans la comédie moderne, Sarah Bernhardt se laisse emporter par son talent, en « déclamant, avec la lenteur solennelle du théâtre antique, une tirade qui contraste avec la perfection avec laquelle elle dit naturellement, lorsqu'elle veut dire naturellement⁴⁸⁰ ». Divisés à propos de la question du naturel du jeu de Sarah Bernhardt, les critiques sont, cependant, unanimes à reconnaître que l'actrice présente aux spectateurs brésiliens une interprétation élaborée, non seulement en raison de son talent, mais aussi grâce à sa formation au Conservatoire. Dans un pays qui ne possédait aucune école d'art dramatique, Sarah Bernhardt est alors vue comme un modèle pour les acteurs locaux.

⁴⁷⁸ « Se todo o papel é desempenhado com um grande cunho de arte e de estudo, a scena final, a da morte, é um prodigio de verdade, indescritivel. É uma scena longa ; e, durante toda ella, Sarah Bernhardt nao tem um gesto, uma palavra, um geito, uma exaltação, um abatimento, em que nao se revele o seu pertinaz estudo e a sua exceptional organisação artistica. É uma morte artisticamente deliciosa, e de uma verdade pungentissima. » (« Sarah Bernhardt », *Gazeta de Notícias*, 13 juin 1886).

⁴⁷⁹ « Ouso observar, no entanto, contestando o provector critico do *Jornal do Commercio*, que nesta peça Sarah sacrifica por vezes a natureza aos effeitos puramente artisticos, produzindo o *bello*, mas com o sacrificio do *verdadeiro*. [...] Duse-Cecchi foi com certeza mais humana, mais verdadeira, embora menos artistica no effeito » (P. Talma, « Theatros », *A Semana*, 05 juin 1886).

⁴⁸⁰ « Nao raro, na comédia moderna, ella deixa-se levar insensivelmente pelas tendencias de seu talento, e declama, com a lentidao solenne do theatro antigo, uma tirada que destôa da perfeição com que ella diz naturalmente, quando quer dizer naturalmente. » (« Sarah Bernhardt », *Gazeta de Notícias*, 9 juillet 1886).

III.3.1. Les reproches à la tournée de Sarah Bernhardt : les attentes du public local

Malgré l'enthousiasme des journalistes suscité par la présence de la Française, le public local ne se presse pas au Théâtre São Pedro de Alcântara. Selon les journaux, une fois passées les premières représentations, Sarah a joué plusieurs fois devant des salles à moitié vides⁴⁸¹. Parce que le prix des billets était assez élevé et que Rio n'avait pas encore un public d'élite assez nombreux, il restait difficile, d'après les journalistes, de remplir un théâtre comme le São Pedro⁴⁸² pendant toute la tournée de Sarah Bernhardt. Suite à une représentation de *La Dame aux camélias*, *Gazeta de Notícias* analysait ainsi la question du manque de public :

La salle, cependant, n'était pas pleine, il convient de noter que c'était parmi les places les plus chères, c'est à dire, celles destinées à l'élite de notre société, qu'il y avait le plus grand nombre de fauteuils vides. Cela veut simplement dire que la bonne société fluminense, qui est assez fière pour ne pas occuper les places de deuxième ordre dans un théâtre, est également avare au point de ne pas se permettre de s'offrir le luxe de payer quelques centaines de *mil réis* pour voir et admirer une artiste aujourd'hui sans pareille. Notre société a un incontestable goût artistique ; mais bien qu'elle manifeste son enthousiasme pour l'art, elle témoigne aussi de son grand attrait pour l'argent. Cette circonstance devrait être prise en compte par les imprésarios étrangers, afin qu'ils combinent le goût cultivé du public fluminense avec des places moins coûteuses dans les théâtres. A cette époque de mercantilisme, tout a une

⁴⁸¹ Le *Diario de Notícias* du 6 juin 1886 constatait que, déjà à la troisième représentation Sarah Bernhardt jouait devant des salles vides et que, même si les billets étaient vendus à prix réduits devant le théâtre le jour de la représentation, le public local ne se présentait pas en masse aux spectacles : « La 3ème représentation a rempli la salle à moitié ; même si devant les portes et très tôt se sont vendues de bonnes places à des prix réduits ». (« tendo na 3a representacao menos de meia casa ; e isso mesmo porque, a porta e desde cedo, se venderam bons logares a preços reduzidos »).

⁴⁸² Selon le *Almanaque Laemmert* de 1886, cette salle était considérée comme le meilleur théâtre du Brésil, pouvant, par ses vastes dimensions, rivaliser avec les plus grands théâtres d'Europe. Le São Pedro de Alcântara pouvait accueillir 2000 spectateurs. Il possédait, en plus d'une tribune noble, 42 loges de première classe, 42 de deuxième classe et une galerie de troisième classe, disposant de 500 places. Le parterre était divisé en 426 fauteuils de première classe et 380 de deuxième classe. Le balcon disposait de 220 fauteuils. « C'est le plus grand théâtre du Brésil qui est fréquenté par la meilleure société. Par ses vastes dimensions, il peut rivaliser avec les plus grands théâtres d'Europe. La salle comporte 2000 spectateurs, y compris l'orchestre. Elle a 42 loges de 1^{ère} catégorie, et 42 de 2^{ème} catégorie et une galerie de 3^{ème} catégorie avec 500 places. Le parterre se divise en 426 chaises de 1^{ère} catégorie et 380 de deuxième catégorie. Entre les loges de 1^{ère} catégorie et le parterre, il y a un excellent balcon avec 220 chaises ». (« É o maior teatro do Brazil e frequentado pela melhor sociedade. Pelas suas vastas dimensões pode competir com os maiores theatros da Europa. A sala comporta 2.000 espectadores, inclusive a orchestra. Tem 42 camarotes de 1a ordem e 42 de 2a e uma galeria na 3a ordem com 500 logares. A platéia divide-se em 426 cadeiras de 1a classe e 380 de 2a. Entre os camarotes de 1a e a platéia ha uma excelente varanda com 220 cadeiras ») (*Almanaque Laemmert*, Rio de Janeiro, Laemmert et C.1886, p. 538).

cote, aussi bien le café que le sucre, ainsi que le talent des artistes. Cette cote est déterminée par les lois de l'offre et de la demande, et c'est pour cela que Sarah Bernhardt, étant chère à raison de 50 mille par loge, est acceptée à raison de 25 mille *réis*. D'où la grande affluence dans les loges de 2^{ème} catégorie. Mais, étant donné que celles de 1^{ère} catégorie et les fauteuils de 1^{ère} classe ne sont fréquentés que par ce qu'il y a de plus distingué dans notre société, et étant donné que la majeure partie de ce qu'il y a de plus distingué a préféré rester à la maison, la conclusion à tirer est que ceux qui aiment voir Sarah Bernhardt ne comptent pas dans leur budget un montant considérable. Que le cas serve d'exemple aux futures entreprises qui se proposent de faire venir des célébrités. Qu'ils examinent, avant tout, l'état des finances du *grand monde fluminense*, afin de ne pas avoir de déceptions, voire même de préjugés⁴⁸³.

En effet, dès l'annonce de la tournée, plusieurs journalistes se montrent réticents par rapport au prix des billets imposés par les imprésarios. Certains périodiques remarquent, à cet égard, le risque que courait Cesar Ciacchi avec son projet d'amener Sarah Bernhardt au Brésil. L'actrice, étant la plus importante actrice dramatique en activité et demandant des cachets trop élevés, imposait aux imprésarios, pour la réussite financière de la tournée, la nécessité de faire d'énormes recettes, ce qui avait un impact sur le coût des places et, par conséquent, l'afflux du public. Pour les journalistes, contrairement aux Etats-Unis, Rio de Janeiro ne disposait pas d'une élite assez nombreuse pour garantir une salle comble à tous les spectacles de Sarah Bernhardt⁴⁸⁴. Ou, du moins, la capitale

⁴⁸³ « A sala, porém, não estava cheia, sendo para notar que nos logares mais caros, isto é, os destinados à elite da nossa sociedade, era exactamente onde havia maior numero de falhas. Isto quer simplesmente dizer que a alta sociedade fluminense, que é bastante orgulhosa para não ocupar os logares da segunda ordem de um theatro, é igualmente assas *vinagre* para não se dar ao luxo de gastar alguma centenas de mil réis para ver e admirar uma artista, hoje sem rival. A nossa alta sociedade tem um reconhecido gosto artistico ; mas, a par do fogo sagrado do seu entusiasmo pela arte, alimenta também a maior dedicação pelos *cobres*. Essa circunsistência devia ser attendida pelos emprezarios estrangeiros, de modo a combinarem o cultivado gosto do grande publico fluminense com a barateza dos preços dos logares nos theatros. N'esta época de mercantilismo, tudo tem cotação, tanto o café como açúcar, como o talento dos artistas. Esta cotação é determinada pelas leis da oferta e da procura, e é por isso que Sarah Bernhardt, cara à razão de 50 mil réis por camarote, é aceita à razão de 25 mil réis. D'ahi a enchente dos camarotes de 2a ordem. Mas como para a 1a ordem e para a 1a classe de cadeiras so costuma ir o que ha de mais distincto na nossa sociedade, e como uma grande parte do que ha de mais distincto, tem-se deixado ficar em casa, a conclusão a tirar é que é que os que gostam de ver Sarah Bernhardt não comportam no seu orçamento uma verba extraordinária. Sirva o caso de exemplo a futuras empresas que se abalancem a trazer-nos celebridades. Antes de tudo, compulsem o estado das finanças do *grande mundo fluminense*, para que não tenham decepções e quiça prejuizos. » (Zig-Zag, « Sarahiana », *Gazeta de Noticias*, 7 juin 1886).

⁴⁸⁴ En effet, même si le pays se développe économiquement à la fin du XIXe siècle, comme nous avons essayé de le démontrer dans le chapitre 1, la population du pays restait encore très agraire. José Murilo de Carvalho cite, dans ce sens, les statistiques élaborées en 1881 par le français Louis Couty à propos de la démographie brésilienne. Selon ses données, il y aurait au Brésil, cette année-là, une population totale de 11.000.000, dont 2.500.000 étaient indiens ou esclaves, 6.000.000 étant des personnes sans occupation, ou marginalisés, 2.000.000 des employés de commerce, artisans, fonctionnaires, domestiques, et enfin

ne comptait pas une élite fortunée assez assidue aux sorties théâtrales et, bien que l'artiste fût assez connue et admirée au Brésil, la plupart de la population ne pouvait payer des prix si exorbitants pour la voir.

Malgré le prix élevé des places, tout au long du séjour de Sarah Bernhardt, les journaux n'hésiteront pas à protester contre le manque de public à certains spectacles et à critiquer le manque d'intérêt pour l'importante actrice à Rio de Janeiro. La *Revista Illustrada*, par exemple, regrettait :

Le passage de Sarah Bernhardt à Rio de Janeiro restera mémorable, puisqu'elle nous révèle un monde nouveau et inconnu [...] On doit remarquer, néanmoins, que le talent de la grande actrice ne brille ici que par des éclats soudains. Fréquemment, la salle vaste et froide du São Pedro n'a été qu'à moitié pleine, et, ceci, pour une actrice habituée aux théâtres remplis de monde, et où règne toujours un frisson d'enthousiasme, est une circonstance très désagréable⁴⁸⁵ ...

Dans le même sens, Arthur Azevedo, dans le périodique *O Mequetrefe*, comparait l'enthousiasme suscité par Sarah Bernhardt à São Paulo, où elle joue cinq spectacles, à l'accueil relativement froid que l'actrice aurait reçu dans la capitale :

Il a fallu que São Paulo montre son enthousiasme, pour que le public fluminense s'agite. [...] Peu à peu Rio de Janeiro perd le titre de capitale artistique d'Amérique du Sud, voire même du Brésil, étant donné que S. Paulo le lui a ravi dernièrement. [...] Les théâtres d'ici ne

500.000 propriétaires d'esclaves. Même si une population et une culture urbaine se formaient principalement à la Cour de Rio de Janeiro, le pays restait, et ce jusqu'aux premières décennies du XXe siècle, majoritairement rural. Voir : José Murilo de Carvalho. « Os três povos da República », In *Revista USP*, São Paulo, n.59, p. 96-115, setembro/novembro 2003. Par ailleurs, Vanessa Cristina Monteiro (dans sa thèse à propos de la critique théâtrale brésilienne à la fin du XIXe siècle, remarque que, le manque de public dans les spectacles d'importants artistes étrangers était, d'une certaine manière, courant à cette époque, notamment lorsqu'il s'agissait de drames appartenant aux genres sérieux. Selon elle, « En d'autres mots, ni l'élite ni la classe moyenne, partie lettrée de la population, n'étaient assidues au théâtre, même si elles formaient une tranche réduite de la population de la ville de Rio de Janeiro » (« Em outras palavras, nem mesmo a elite e a classe média, a parcela letrada, eram tão assíduas aos recintos teatrais, embora abarcassem uma fatia bem restrita da população carioca. ») Vanessa Cristina Monteiro, « *Retemperando...* », *op. cit.*, p.54.

⁴⁸⁵ « A passagem de Sarah Bernhardt no Rio de Janeiro ficará memorável, porque ella nos revela um mundo novo e desconhecido [...]. Devemos dizer, entretanto que o talento da grande atriz não tem brilhado senão por clarões subitaneos. Frequentes vezes, o vasto e frio recinto do S. Pedro tem estado meio vazio, e, isto, para uma atriz costumada aos teatros atropetados de povo, e aonde reina um fremito constante de entusiasmo, é uma circumstancia muito desagradável... » (Binocular, « Pelos Theatros », *A Revista Illustrada*, 19 juillet 1886).

se remplissent que lorsqu'on y joue quelque chose où l'art apparaît comme Pilate dans l'évangile⁴⁸⁶.

En effet, Sarah Bernhardt triomphe à São Paulo. Les étudiants de Droit de la ville lui préparent des hommages, en chantant la *Marseillaise*, et en lui jetant des fleurs et objets personnels sur les planches. Il semble, cependant, tout à fait évident que Sarah soit mieux accueillie dans l'État de São Paulo⁴⁸⁷, où la vie théâtrale était beaucoup moins dynamique⁴⁸⁸ qu'à Rio de Janeiro, plus habituée à recevoir des grands artistes internationaux. Il faut également remarquer que le séjour de la célébrité à São Paulo est beaucoup plus court que dans la capitale. Elle s'y rend pendant à peu près huit jours, et visite entretemps une ville voisine, Campinas⁴⁸⁹.

De plus, certains journaux pointent d'autres facteurs qui joueraient sur l'accueil froid des spectacles de Sarah Bernhardt. Le témoignage fourni par l'actrice dite Suzon, publié dans l'ouvrage déjà cité de Marie Colombier raconte à cet égard : « On a durement qualifié 'la médiocrité' de notre pauvre troupe. On accusait ouvertement la direction d'avoir 'économisé' sur les emplois, et même 'escompté la faiblesse de l'entourage, afin de mieux faire valoir l'Etoile, par contraste'⁴⁹⁰ ». En effet, la critique brésilienne est assez déçue par la qualité des décors de scène et observe à plusieurs reprises que les meubles et accessoires de scène loués au Brésil pour les spectacles,

⁴⁸⁶ « Foi preciso que São Paulo desse a nota do entusiasmo, para que o publico fluminense se agitasse. [...] A pouco e pouco vae o Rio de Janeiro perdendo os fóros de capital artistica da América do Sul. Já nem do Brazil o é, pois que S. Paulo ultimamente a emolgou devéras. [...] Os theatros só se enchem quando apresentam em que a arte entre como Pilatos nos Credo. » (« A propósito da Sarah Bernhardt », *O Mequetrefe*, 10 juillet 1886)

⁴⁸⁷ L'actrice se présente à São Paulo au Théâtre São José et à Campinas au Théâtre São Carlos.

⁴⁸⁸ La ville de São Paulo, qui s'est enrichie tout au long du XIXe siècle, notamment grâce à la production du café, n'a pas, à la fin du siècle, une vie théâtrale comparable à celle de Rio de Janeiro. Comme l'observent Sábato Magaldi et Maria Thereza Vargas, « le théâtre ne constituait pas une réalité dans un São Paulo de moins de 30 mille habitants. » (« o teatro não chegava a constituir uma realidade numa São Paulo de menos de 30 mil habitantes. »). (Sábato Magaldi et Maria Thereza Vargas, *Cem anos de teatro em São Paulo*, São Paulo, Editora SENAC, 2001, p.11). La ville reçoit entre les années 1870-1890, plusieurs compagnies de Rio de Janeiro, comme celles du Teatro Fênix Dramático (de l'imprésario Jacinto Heller), du Ginásio (dirigé à l'époque par l'acteur Furtado Coelho) en 1879, ainsi que des compagnies de *zarzuelas*, comme la Companhia Lírico-Dramático Espanhola de Zarzuelas, en 1875. En 1879, la ville accueillit l'italien renommé Ernesto Rossi et dans les années 1880, le genre de l'opérette triomphe sur les planches du Théâtre São José, par les compagnies *fluminenses*.

⁴⁸⁹ Il est encore intéressant de noter que dans ces villes, le prix des places pour les spectacles de Sarah Bernhardt est encore plus élevé qu'à Rio de Janeiro. Si l'on en croit le journal *O Paiz*, à Campinas, par exemple, les billets coûtent entre 100\$000 et 16\$000, tandis que dans la capitale de l'Empire, les prix, déjà réputés onéreux, variaient entre 50\$000 et 2\$000. (« Sarah Bernhardt », *O Paiz*, 5 juillet 1886).

⁴⁹⁰ Marie Colombier, *Voyages...*, *op.cit.*, p.302.

n'avaient pas le même degré de luxe que ceux utilisés dans les représentations à Paris. Le périodique *A semana* du 17 juillet 1886, par exemple, notait au sujet de *Theodora* : « pièce que n'était qu'un magnifique prétexte pour une somptueuse *mise-en-scène* », que « la plupart des décors avait été prêtés par M. Heller⁴⁹¹ et ont produit une déplorable disparité scénique⁴⁹² ».

Sous le pseudonyme *d'Eloy*, *O Heroe*, Arthur Azevedo regrettait, à propos de la représentation de *Fédora* :

Il est à regretter le fait que les décors et les accessoires ne soient pas dignes de Sarah Bernhardt. Tout le monde a pu noter que la même nappe est apparue à tous les actes – tout d'abord, chez le défunt Wladimiro, ensuite dans la maison de la comtesse Olga et finalement chez Fédora. Voilà ce qu'on appelle passer de main en main. Le public fluminense n'est pas habitué à ce type d'économies⁴⁹³.

En effet, à l'âge des spectacles visuels, les spectateurs brésiliens s'attendaient à que la tournée de Sarah Bernhardt fut non seulement l'occasion d'*entendre* la *Voix d'Or*, mais également de la *voir* entourée de luxe, avec ses plus belles toilettes et des décors les plus somptueux. A ce propos, le journal *A Semana* publie une anecdote assez emblématique, selon laquelle l'un des habitués fortunés du Teatro São Pedro de Alcântara, suite à la représentation de *Phèdre*, aurait regretté que les cinq actes de la tragédie se soient déroulés dans un même décor. Le journaliste en profite alors pour expliquer aux lecteurs que selon la règle de l'unité de lieu, la tragédie ne permet pas de changements de décors :

Vous ignorez la fameuse « unité de lieu » de la tragédie grecque et de toutes les tragédies déjà écrites où à venir ; vous ignorez aussi le fait qu'aux matinées du Théâtre Français les cinq actes de *Phèdre* sont

⁴⁹¹ Jacinto Heller (?-1909) était un imprésario portugais qui s'est fixé au Brésil.

⁴⁹² « Todos sabem que a tragédia de Sardou pouco mais é do que um magnifico pretexto para espendores de *mise-en-scène*. Pois foi exactamente o que nao houve. Os scenarios eram na maior parte emprestados do Sr. Heller e produziram um deploravel desconchavo scenico » (P.Talma, « Theatros », *A Semana*, 17 juillet 1886).

⁴⁹³ « É para lastimar que o scenario e os accessorios nao sejam dignos de Sarah Bernhardt. Notaram todos que certo panno de cobrir mesas appareceu em todos os actos, - primeiramente em casa do defunto Wladimiro, depois em casa da condessa Olga e finalmente em casa de Fédora. Eis ahi o que se chama passar de mao em mao. O publico fluminense nao está habituado a essas economias. » (« Foyer », *Diario de Noticias*, 3 juin 1886).

représentés du début à la fin, avec de courts moments d'entracte, le rideau se levant au 1^{er} acte et tombant seulement à la fin du dernier⁴⁹⁴.

Il faut, cependant, noter qu'à la fin du XIXe siècle, le genre tragique était déjà passé par des transformations, en s'éloignant du modèle classique et en se rapprochant du drame. Certaines tragédies sont écrites en prose et, en général, le théâtre classique « à écouter » évolue vers une plus grande spectacularité. Ainsi, l'insatisfaction du spectateur sur la simplicité des décors de la représentation de *Phèdre* par Sarah Bernhardt ne paraît pas totalement injustifiée, mais, tout au contraire, révélatrice de l'importance que le visuel prend dans tous les genres théâtraux au XIXe siècle.

En ce qui concerne la qualité de la troupe, les acteurs qui entouraient la grande diva ont, de fait, été profondément critiqués. De manière générale, les journalistes ont signalé un grand écart entre le talent de Sarah Bernhardt et le reste de la compagnie, cette disparité ayant été très mal perçue par les spectateurs qui, selon le *Diario de Notícias*, n'assistaient qu'à certaines scènes de la pièce, où jouait la vedette, en quittant la salle pendant le reste du spectacle :

Vu que le public est convaincu de ne devoir aller au São Pedro que pour admirer le talent et l'art de Sarah Bernhardt, peu lui importe de rater certaines parties du drame ou de la comédie; il attend jusqu'à la dernière minute et assiste à ce qui vaut la peine; c'est à dire aux scènes capitales, généralement la fin des derniers actes. Il est à noter que le nombre d'abonnements sérieux est limité et que plusieurs abonnés font revendre leurs places⁴⁹⁵.

Si toute la troupe, exception faite de quelques acteurs comme Jeanne Malveau⁴⁹⁶, déçoit le public et la presse brésilienne, Philippe Garnier est le plus critiqué. Dès la première, dans le rôle de Loris, dans *Fédora*, l'interprétation du jeune premier, formé au Conservatoire dramatique, ne convainc pas les spectateurs locaux. On

⁴⁹⁴ « S.S ignora a famosa « unidade de logar » da tragédia grega e de quantas verdadeiras tragédias se escreveram ou se possam escrever-se ; ignora também que nas matinées do Theatro Francez os cinco actos de Phèdre São representados de fio a pavio, apenas com ligeiros momentos de descanso, erguendo-se o panno para o 1º acto e cahindo somente depois do derradeiro. » (« Foyer », *A Semana* 26 juin 1886).

⁴⁹⁵ « Convicto, como está, o público de que só vae ao S. Pedro admirar o talento e arte de Sarah Bernhardt, pouco se lhe dá perder parte do drama ou comédia; espera até a ultima hora e assiste ao que vale a pena; isto é, às scenas capitaes, em regra sempre as finaes dos últimos actos. Está averiguado que o numero de assignaturas sérias é limitado e muitos assinantes mandam vender suas cadeiras. (« Foyer », *Diario de Notícias*, 6 juin 1886).

⁴⁹⁶ Jeanne Malveau, malade au début du voyage, ne fait son apparition que dans la pièce *Adrienne Lecouvreur*. L'actrice est très bien accueillie par la critique brésilienne.

lui reproche tant sa diction que son physique et certains journalistes se moquent même de son visage rasé.

M. Garnier [...] dit je t'adore ! Comme on dirait « Zut alors ! ces incorrections ont surpris désagréablement, même ceux qui sont plus ou moins habitués à la déclamation française. [...] nous sommes sûrs qu'une bonne paire de moustaches atténuerait le mauvais effet causé par la figure de séminariste qu'il nous a présentée avant-hier. Il est possible, même probable que dans d'autres rôles, ce jeune premier soit l'artiste acclamé par la presse française ; dans Loris Ipanoff il ne vaut pas un kopeck. Il lui manque une âme, il lui manque la distinction, il lui manque la passion.... Et il lui manque des moustaches⁴⁹⁷ ».

La question de l'apparence de Garnier prend, par ailleurs, des proportions importantes : pour les spectateurs locaux, habitués à voir des jeunes-premiers portant la moustache, l'acteur au visage rasé semble manquer de virilité et son interprétation semble peu crédible⁴⁹⁸. Il se voit alors contraint de mettre de fausses moustaches afin de conquérir le public dans les représentations suivantes⁴⁹⁹. Ayant assisté à *Fédora*, quelques jours après, l'Empereur D. Pedro II écrit à sa fille : « même le Garnier, qui a bien fait de mettre des petites moustaches, a beaucoup mieux joué ».

⁴⁹⁷ « Foyer », *Diario de Notícias*, 3 juin 1886.

⁴⁹⁸ À cet égard il est important de noter que le système de distribution des rôles par emplois est en vogue au Brésil jusqu'aux premières décennies du XXe siècle. En effet, comme le remarque Angela Reis : « [...] chaque compagnie possédait un ensemble d'acteurs qui à partir des caractéristiques physiques et psychologiques, se spécialisaient dans des rôles déterminés. Cette répartition a perduré pendant les trois premières décennies du XXème siècle » (« [...] cada companhia possuía um naipe de atores que, a partir de características físicas e psicológicas, especializavam-se em determinados papéis. Essa estruturação perdurou até as três primeiras décadas do século XX ») Angela Reis, « *Cinira...* », *op.cit.*, p.82. Dans un ouvrage sur le théâtre, publié au Brésil, en 1884, Visconti Coaracy, écrit à propos de l'emploi de jeune premier : « il porte toujours des moustaches et parle presque toujours bien ». (« O galã sempre usa bigode e quase sempre conversa bem »). (Voir, José Alves Visconti Coaracy, *Galeria Theatral. Esboços e caricaturas*, Rio de Janeiro, Gryphus, 1884).

⁴⁹⁹ La question du physique est un critère extrêmement important pour la critique théâtrale brésilienne du XIXe siècle. Comme l'observe Flora Sussekind, il était indispensable que les spectacles, dans tous leurs aspects, soient en conformité avec le goût du spectateur moyen. Ainsi, en ce qui concerne les acteurs, les critiques s'attendaient à que les comédiens se spécialisent dans un type de répertoire (un acteur de drames ne joue pas une opérette), et que leur type physique soit, selon la tradition, en accord avec le rôle joué. Mais, encore une fois, cette exigence n'est pas exclusive du théâtre brésilien du XIXe siècle. Dans son manuel d'art dramatique paru en 1923, Sarah Bernhardt, bien qu'ayant souvent joué des personnages en travesti ou à contre emploi, note à propos du choix du rôle par le comédien : « A moins qu'il ne soit hors de pair, et que son génie ne lui confère des prérogatives d'exception, il est tenu d'accepter la place qu'on lui assigne. Mais dans la mesure de ses forces, il doit tâcher d'incarner une figure qui ne soit point disproportionnée à ses moyens [...] La diction, la stature, le regard, le geste, ont dans le succès d'un comédien, dans le développement de sa carrière, une action prépondérante. Il y aurait présomption de sa part à passer outre aux commandements de sa nature, aux conditions qui le prédisposent à certains emplois et lui interdisent certains autres. » (Sarah Bernhardt, *L'Art du théâtre*, Paris, L'Harmattan, 1993, p.89-90).

Rio 5 de Junho de 1886
 Cará filha
 Felicemente está todos bons.
 Eu com sempre. e Mamãe tem tudo
 afeito
 O Excelsior apressou-se mais
 da vez passada. e a orquestra tocou
 pessoalmente. e a primeira or-
 questra de um or. de Hango no
 Brasil. Souas ter visto com
 muita firmeza e a. mesmo tem-
 p. agilmente de tubias
 e Sarah Bernhardt brilha
 mais mais no teatro a noite
 passada. Ato o Garnier, que se
 tem em um uns bigodesinhos, repre-
 senta melhor.
 Faltas em Arrienne Levisse
 no seu programa se estive de
 Labeleira e Malveau. Não men-
 to o programa de espectáculos de
 futuro tempo.
 Ideus! e de grande! Ma

Figure 30 - Correspondance entre D. Pedro II e sa fille, la princesse Isabel mentionnant Sarah Bernhardt et Philippe Garnier⁵⁰⁰.

⁵⁰⁰ Source : Museu Imperial. Arquivo Grão-Para, (Cote XXXIX-1-27)
 « Rio, 5 de junho de 1886.

Malgré les modifications adoptées par l'acteur, Garnier n'échappe pas au rejet du public et, pendant la représentation de *La Dame aux camélias*, il est amplement sifflé. Les spectateurs, principalement les étudiants, tapent tous en même temps des pieds sur le sol, en faisant ce qu'on appelle la *pateada*, jusqu'à qu'à ce que spectacle soit interrompu. L'épisode déclenche plusieurs débats dans la presse locale, tantôt à propos de la qualité des acteurs qui entouraient Sarah Bernhardt, tantôt sur le comportement du public. Certains critiques condamnent fortement la *pateada* et la considèrent comme un signe de manque de civilité, donc inadmissible lors d'une représentation de l'illustre *Voix d'Or*.

Cet incident a été très commenté. Nous le regrettons ; mais nous avons une chose à opposer à ceux qui ont condamné la *pateada* au motif que le public n'est allé au S. Pedro que pour voir Sarah Bernhardt ; que l'entreprise ne lui a promis que Sarah Bernhardt, n'a-t-il pas le droit d'exiger de l'entreprise que - Sarah Bernhardt. Ce n'est pas que cela. La Sarah Bernhardt que nous voyons travailler avec Monsieur Garnier n'est pas, ne peut pas être la même que celle qui travaillait à Paris avec Berton et Damala, en effet, le travail d'un artiste dépend toujours du partenaire avec lequel il joue les scènes.[...] Aussi, le public à qui l'entreprise a promis la Sarah authentique, complète, unique, la Sarah de Paris, a le droit d'exiger qu'elle travaille avec un autre acteur (elle ne demande pas Berthon ni Damalla) moins Felipe que Monsieur Garnier⁵⁰¹.

Cara Filha, Felizmente estão todos bons. Eu como sempre. Mamãe tem tido asthma (?).O Excelsior agradou-me mais da vez passada. A orquestra tocou pessimamente. A primeira dansarina (sic) dansou (?) (sic) que no Brhama.Pouco terei visto com maior firmeza e do mesmo tempo ... (?) agilidade de Tibias.A Sarah Bernhardt brilhou ainda mais no Fédora a noite passada. Até o Garnier, que fez bem em por uns bigodinhos, representou melhor. Falam em Adrienne Lecouvreur na semana próxima se estiver reestabelecida a Malveau.Hei de mandar os programas dos espetáculos da futura semana.Adeus! Até quando! Meu abraço ao nosso Gaston. Benção e beijinhos aos catarritas. Para você tudo de Seu Pai extremoso Pedro Mamãe manda a todos muitas lembranças. » (Rio de Janeiro, 5 juillet 1886, Chère fille,Heureusement que vous vous portez tous bien.Moi comme toujours. Maman a eu de l'asthme.L'excelsior m'a davantage plu la dernière fois. L'orchestre a très mal joué. La première danseuse a dansé...J'en ai vu peu ayant une grande fermeté et avec en même temps une agilité des tibias.Sarah Bernhardt a encore plus brillé dans Fédora hier soir. Même Garnier, qui a bien fait de porter des moustaches, a mieux joué.On parle d'Adrienne Lecouvreur pour la semaine prochaine si la Malveau se rétablissait.Je vous enverrai les programmes des spectacles de la semaine prochaine. Au revoir ! Jusqu'à quand ? J'embrasse notre Gaston. Bons baisers aux[...] [nous ne garderons qu'une partie de la lettre]».

⁵⁰¹ « Esse incidente foi muitissimo comentado. Lamentamol-o como todo ; mas temos alguma cousa a oppor aos que reprovaram a pateada pela raSão de que o público apenas foi ao S. Pedro para ver Sarah Bernhardt ; que a empresa não lhe tem prometido senão Sarah Bernhardt, não tem elle o direito de exigir da empresa senão – Sarah Bernhardt. Não é tanto assim. A Sarah Bernhardt que vemos trabalhando com

La présence d'une artiste si importante comme Sarah Bernhardt au Brésil permet d'ouvrir plusieurs débats sur les habitudes du public, dans lesquels certains critiques assument une fonction moralisante⁵⁰². Mais l'extrait critique ci-dessus, est également révélateur de problématiques plus profondes. Au fond, ce qui est aussi en discussion est la commercialisation du théâtre par les voyages artistiques, et notamment l'illusion nourrie chez les spectateurs étrangers de pouvoir accéder, ou consommer, le même théâtre que celui de la capitale française. Autrement dit, les tourneurs promettent au spectateur périphérique la reconstitution du moment éphémère de la représentation à Paris et contribuent ainsi à définir le théâtre comme un bien consommable. En ce sens, le public *fluminense* paie pour voir Sarah Bernhardt *telle qu'elle se présente en France*, et se permet alors d'exiger que les spectacles soient donnés comme des répliques de représentations créées à Paris.

En annonçant l'âge du cinéma, les tournées véhiculent l'idée que le spectacle original peut être reproductible. Ce qui est, alors, en jeu pour le public et la critique brésiliens est davantage l'authenticité de la réplique, c'est à dire que les spectacles que Sarah Bernhardt présente au Brésil doivent être en conformité avec les représentations données à Paris. Pour des spectateurs éloignés de la ville Lumière, comment, alors, évaluer la légitimité de la *copie* présentée au Brésil sinon par des critères abstraits, en ayant une idée préétablie de ce qu'ils imaginent être le théâtre *à la hauteur* de Sarah

o Sr. Garnier não é, não pode ser a mesma Sarah que trabalhava em Pariz com Berton e Damala., pois que o trabalho de um artista depende sempre do collega com quem joga as scenas. [...] Portanto, o publico a quem a empresa prometeu a Sarah authentica, completa, unica, a Sarah de Pariz, tem o direito de exigir que ella trabalhe com qualquer outro actor (não pede Berthon nem Damalla) menos felippe que o Sr. Garnier » P. Talma « Theatros », *A Semana*, 5 juin 1886.

⁵⁰² Comme le remarque Flora Sussekind, la critique brésilienne au XIXe utilise souvent comme critère de jugement, le respect de la bienséance, en ce qui concerne les mises en scène, et la discipline en ce qu'elle renvoie au comportement du public. *Pateadas et sifflés* sont alors fortement condamnés dans la mesure où les intellectuels souhaitent un public plutôt « domestiqué », poli ou organisé, à l'image du public des illustres salles européennes. Sussekind cite, à cet égard, la comparaison établie par Arthur Azevedo entre la claque française et la brésilienne : « Entre nous, la claque n'est pas réglementée comme à Paris. Nos *claqueurs* sont en règle générale des comparses, lorsqu'ils ne prennent pas part à la représentation : ils applaudissent à tort et à travers, sans raison, sans critère, et très souvent ce sont eux les seuls spectateurs qui applaudissent. À Paris la claque fait partie intégrante de la mise en scène : le chef assiste aux répétitions et se met d'accord avec le régisseur afin de choisir les situations qui doivent être applaudies » (Entre nós a *claque* não está regimentada como em Paris. Os nossos *claqueurs* são por via de regra os próprios comparsas, quando não tomam parte na representação : aplaudem a torto e a direito, sem discernimento, sem critério, e muitas vezes são eles os únicos espectadores que batem palmas. Em Paris a *claque* faz parte integrante da mise-en-scène : o chefe assiste aos ensaios e concerta-se com o *regisseur* para a escolha das situações que devem ser applaudidas » (Arthur Azevedo, *A Notícia*, 10/09/1896, cité par Flora Sussekind, *Papéis...*, *op.cit.*, p.69).

Bernhardt ? Celle-ci étant la comédienne la plus illustre jamais vue au Brésil, le public exige que ses représentations soient grandioses avec des décors somptueux (même quand il s'agit d'une tragédie classique), des costumes luxueux et des acteurs talentueux. Bien entendu, cette attente chez les Brésiliens d'une *grandeur* est aussi alimentée par les publications dans la presse brésilienne sur la vie théâtrale parisienne, ainsi que par le passage des différentes célébrités étrangères et des compagnies locales, qui, en jouant souvent le même répertoire, se livrent à une surenchère de somptuosité sur scène.

Le rejet de Philippe Garnier, acteur estimé à Paris⁵⁰³, ayant obtenu le premier prix de tragédie au Conservatoire est, alors, curieux. Il démontre que le spectateur brésilien s'attend à des qualités physiques et scéniques précises, différentes de celles que possédait le jeune premier. Accoutumé à assister à des représentations avec des acteurs virils et énergiques dans les rôles masculins principaux, le public local espère du Français une performance captivante dans le même style⁵⁰⁴. Autrement dit, avant même d'assister à un spectacle de Sarah Bernhardt, le public brésilien idéalise son théâtre (sa performance, ainsi que celle de son entourage, et les mises-en-scène) et attend que la tournée soit conforme à l'image qu'il s'en fait.

⁵⁰³ Philippe Garnier, habitué à jouer des troisièmes rôles dans les spectacles de Sarah Bernhardt au Théâtre de la Porte-Saint-Martin, reçoit de bonnes critiques en 1885, lors de sa création du rôle de Justinien, dans le drame *Théodora*, de Sardou. « M. Philippe Garnier, excellent dans les troisièmes rôles avait composé un Justinien destiné à rester », affirmaient Édouard Noël et Edmond Stoullig. (Édouard Noël et Edmond Stoullig, *Les annales...*, *op.cit.*, 1885, p.369). L'année suivante, Sarah Bernhardt lui confie le rôle-titre de *Hamlet*, et encore une fois, Noël et Stoullig se montrent plutôt sympathiques sur la performance du comédien : « M. Philippe Garnier, blond comme le créateur du rôle, le fameux Burbage, a supporté sans faiblir ce personnage écrasant. On lui a reproché de parler souvent trop bas et surtout trop vite, mais le rôle est si long qu'on ne saurait lui en vouloir de « déblayer » un peu » (*Ibid.*, 1886, p.274).

⁵⁰⁴ C'est l'italien Flavio Andò (1851-1915) qui est dans l'imaginaire des Brésiliens dans le rôle d'Armand Duval. L'acteur avait joué avec Eleonora Duse, un an auparavant, plusieurs pièces qui composent le répertoire de Sarah Bernhardt, comme nous l'avons déjà mentionné. Né à Palermo, Andò fut un important acteur italien au XIXe siècle, ayant travaillé dans la compagnie d'Ernesto Rossi, Eleonora Duse et Irma Gramatica.



Figure 31 - Les acteurs Flavio Ando et Philippe Garnier⁵⁰⁵.

III.3.2. Sarah Bernhardt, figure scandaleuse : la diffusion de l'affaire Noirmont

Un autre aspect qui n'échappe pas aux commentaires de la presse est le caractère scandaleux de la diva. Pendant la tournée de 1886, l'incident avec l'une des actrices de la compagnie, Mlle Noirmont, va occuper les pages des périodiques, la *Voix d'or* gagnant de ce fait en popularité. La dispute entre les deux comédiennes devient, en effet, très rapidement, le sujet qui intéresse les journaux brésiliens et qui est également diffusé à Paris. En fait foi l'ouvrage, déjà cité, de Marie Colombier à propos des tournées de Sarah aux Amériques, qui n'hésitera pas à satisfaire la curiosité des Parisiens sur l'affaire, tout en leur présentant les détails, dans un récit dénué de neutralité :

⁵⁰⁵ À droite, l'acteur Flavio Andò, applaudi à Rio de Janeiro dans le rôle d'Armand Duval un an avant la première tournée de Sarah Bernhardt au Brésil. Source *Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio*. Consulté en ligne le 17 juin 2015 à l'adresse <http://badigit.comune.bologna.it/cervi/512.htm>. À gauche, une lithographie publiée dans le périodique *Le Petit Messager Parisien*, du 4 novembre 1890, de Philippe Garnier, jeune premier dans la pièce *Cléopâtre*, jouée par Sarah Bernhardt, de V. Sardou, cette même année.

Au fait, vous la connaissez. Vous l'avez vue de près à Paris, cette Noirmont, quand elle a répété deux ou trois jours un rôle de votre pièce de Bianca ! Vous savez alors qu'elle n'était pas forte. Et, dame, la patronne [Sarah Bernhardt] ne lui envoyait pas dire aux répétitions ! Engagée à la hâte, un peu sur sa jolie figure, lorsqu'il s'est agi de lui faire jouer des vrais rôles, on a compris l'imprudence de cet engagement. Dès le premier soir on avait assez vu l'opinion du public... Je mentirais donc en vous laissant croire que la Patronne ait usé avec la Noirmont, aux répétitions, de paroles douces et affectueuses... Un jour, dans le « Maître de Forges », Noirmont était en scène avec la Voix d'Or. Sur un mot un peu gros de celle-ci, voilà Noirmont qui se rebiffe, et crie : « Oh ! Vous m'agacez, à la fin !... C'en est trop !... Bonsoir ! Adieu ! Portez-vous bien ! Je vous ai assez vue ! » Et elle sort de scène en laissant la Voix d'Or interloquée d'une pareille audace. La répétition s'arrête. Tout à coup, nous entendons un bruit dans la coulisse. La Voix-d'Or demande ce qu'il y a : Noirmont reparait. Et d'un ton de défi : « Ce sont mes malles ! Et puis ? – Vos malles ne sortiront pas. Vous ne les enlèverez pas. – Et qui m'empêcherait ? – Moi. – Vous ? – Oui, moi !... D'abord, il faut qu'on les visite. – Visiter mes malles ! Vous croyez donc que j'emporte votre théâtre ? Visiter mes malles ! Vous me prenez donc pour une voleuse ! – Je n'en sais rien !... » La Voix-d'Or n'eut pas le temps d'achever sa réplique. Noirmont lui avait appliqué sur la joue un maître et retentissant soufflet... Sacrilège ! La Patronne, la Voix-d'Or, la Grande Artiste, la muse tragique dans le rôle de Virginie de l'Assomoir !

Elle pousse un hurlement sous l'outrage. On s'interpose, et, comme dans les opérettes espagnoles, mes belligérantes sont traînées chez le corregidor, *subdelegado*, le commissaire enfin, qui verbalise sur l'attentat. « Qu'on s'arrête ! Qu'on l'emprisonne ! » vociférait Étoile affolée. Mais l'honnête magistrat brésilien, ayant dûment enregistré les déclarations, finalement renvoya dos à dos les deux amazones, au milieu du peuple accouru.

Effrayés cependant, par la perspective du départ de l'actrice irritée, les « agents » s'étaient empressés auprès de la Noirmont. Ils lui firent promettre de demeurer, pour ne pas mettre la troupe dans l'embarras. La Voix-d'Or de son côté s'engagea à garder plus de ménagement avec elle. Tout semblait oublié quand deux jours plus tard, à la représentation, le 2^{ème} acte d'*Adrienne Lecouvreur* remit en présence la Voix d'Or (Adrienne), et la Princesse de Bouillon (Berthe Noirmont).[sic]

La vue de son ennemie a rendu à l'actrice toute sa fureur. Alors, dans la demi-obscurité de la scène, tandis qu'Adrienne, face au public, débite sa tirade, la Princesse qui tourne le dos à la salle, prend enfin une cruelle revanche des insolences subies ; et tout à l'aise, impunément, crache les plus sanglants sarcasmes au visage de la Voix-d'Or, verte sous son fard, mais réduite à dévorer l'affront. Seulement, le rideau tombé, ce fut le tour de la Voix d'Or qui, suffoquant de rage, se rua sur l'insolente. Deux des familiers de la Grande Artiste s'étaient élancés avec Elle ; ils saisirent la révoltée, la maintinrent immobile, et la tragédienne armée

d'une canne prise aux accessoires, cingla aux épaules et au visage la coupable réduite à l'impuissance...

Cette fois, le bon Jarrett commença à trouver que la réclame dépassait les bornes de l'utile. Car de ce scandale pouvait résulter d'irréparables catastrophes. Voyez-vous d'ici la Grande Artiste en prison, la tournée brusquement interrompue dès la première étape !

La Voix-d'Or nous tira de l'embarras. Bravement elle se laissa conduire une seconde fois chez le *subdelegado* à qui elle exposa elle-même les motifs de l'échauffourée. Pour finir, elle se déclara prête à pardonner.

Alors seulement, la patronne remarqua que le muet sourire du commissaire, servi en réponse à toutes ces explications, n'était qu'un signe de banale courtoisie. Le subdelegado n'avait pas compris un traître mot, et ne parlait que le brésilien. Un instant, elle demeura perplexe. Puis, prenant son parti, Elle se mit à imiter en grimaçant le sourire du *subdelegado*, partit d'un sonore éclat de rire et s'écria : « Vous êtes tous des imbéciles ! »

Sur quoi Elle fit une sortie très digne.

Managers, directeurs, agents, commanditaires, s'empressèrent d'intervenir. On dut hâter les démarches, faire agir les influences. On remonta aux juges brésiliens quelle injustice il y aurait, sous prétexte d'atteindre la Voix-d'Or, à mettre les artistes de la troupe dans la nécessité de jouer sans leur Étoile, retenue sur la paille de cachots. Ses camarades prêchèrent en particulier la cravachée, lui firent entendre raison, et l'obligèrent à retirer sa plainte...

Vous devinez bien, ma chère camarade, que l'énorme tapage de cette étrange affaire a, sans frais pour la direction, produit l'effet inattendu d'une formidable réclame⁵⁰⁶.

Il est intéressant de noter le style théâtral du récit employé par l'auteure, lorsqu'elle retrace l'épisode, la « véracité » des faits devenant moins importante que « l'effet » de la narration. De fait, les périodiques brésiliens mentionnent, au lieu d'une canne, comme l'indique l'ouvrage de Marie Colombier, plutôt des coups de fouet, assénés par Sarah Bernhardt à l'encontre de Marthe Noirmont. De plus, les périodiques ne sont pas unanimes en ce qui concerne les injures prononcées par la grande vedette contre l'autorité policière locale. *O Paiz* diffuse même une note déclarant inexistante l'offense qui aurait été adressée par l'actrice au *subdelegado*⁵⁰⁷. Il est, cependant,

⁵⁰⁶ Marie Colombier, *Voyages...*, *op.cit.*, p. 302-306.

⁵⁰⁷ « Mlle Sarah Bernhardt nous autorise à déclarer qu'est entièrement dénuée de fondement la nouvelle donnée hier par le journal de cette ville, dans la mesure où il est fait mention d'une phrase injurieuse qu'elle aurait proférée en se retirant du poste de police ». (« Mlle Sarah Bernhardt autoriza-nos a declarar

indéniable que l'affaire Noirmont, exagérée ou pas dans les descriptions biographiques et journalistiques, a joué sur la popularité de Sarah Bernhardt au Brésil en finissant d'asseoir sa réputation scandaleuse, tout en stimulant la curiosité du public de Rio de Janeiro et de São Paulo, où elle allait se rendre quelques jours après. Les journaux locaux notifient, au jour le jour, tout le déroulement de la dispute entre les comédiennes auprès de la police, ce qui montre, encore une fois, à quel point l'image de Sarah, en tant que figure publique devient aussi, voire plus importante que son travail sur les planches. Cet aspect est d'ailleurs débattu par le périodique *A Semana*, du 3 juillet 1886.

L'affaire est que Mlle Noirmont a réussi à avoir sa demi-heure de célébrité par le scandale qu'elle a provoqué. Dans tout cela, c'est notre public qui s'est comporté le moins correctement et avec un véritable infantilisme. Il a discuté la chose comme si la chose avait de l'importance. Il y a eu ceux qui proposèrent à certains amis de faire une *pateada* à Sarah Bernhardt, comme si le public, pour juger l'artiste avait besoin de mesurer les actes de la femme. Le public n'a pas à se mêler de la vie privée des artistes. Ce qui se passe dans les coulisses ne concerne pas le spectateur. Si Margarida Gauthier et Armand Duval s'aiment intensément sur scène, qu'importe si Sarah et Garnier s'insultent et se battent dans les coulisses ? Nous n'allons pas au théâtre pour juger Madame Sarah Bernhardt, nous y allons pour juger l'*actrice* Sarah Bernhardt⁵⁰⁸.

Il est cependant évident que l'intérêt du public pour la vie personnelle de Sarah Bernhardt est fortement nourri par la presse, comme nous l'avons vu tout au long de ce chapitre, laquelle s'intéressera aussi bien au travail de l'actrice qu'à la vie privée de la vedette. Comme nous l'avons déjà évoqué, à l'ère du *star system* ces deux niveaux, personnel et professionnel, se mêlent, le bruit des coulisses devenant aussi important que la scène jouée sur les planches.

que é inteiramente destituída de fundamento a notícia dada hontem por uma folha desta cidade, no ponto em que se refere a uma phrase injuriosa que diz haver ella ella proferido ao retirar-se da estação policial »). (« Conflicto », *O Paiz*, 24 juin 1886).

⁵⁰⁸ « O caso é que a Sra. Noirmont conseguiu meia hora de ruido com o escandalo que provocou. Quem procedeu menos acertadamente e com verdadeira infantilidade em tudo isto foi o nosso publico. Elle dicutio a coisa como se a coisa tivesse importancia. Houve quem por causa disso lembrasse de propor a varios amigos uma pateada a Sarah Bernhardt, como se o publico, para julgar a artista precisasse ou devesse medir os actos da mulher. O publico nada têm que ver com a vida particular dos artistas. O que se passa entre bastidores não é da competencia do espectador. Se Margarida Gautier e Armando Duval se amam apaixonadamente em scena , que nos importa que Sarah e Garnier se insultem e se engalfinhem na caixa ?Não vamos ao teatro julgar a Senhora Sarah Bernhardt, vamos julgar a *actriz* Sarah Bernhardt. » (Filindal, « Historia dos sete dias », *A Semana*, 3 juillet 1886).

Le scandale entre Sarah et Noirmont, diffusé amplement par les périodiques locaux, rend, encore une fois, évidentes les caractéristiques du système du vedettariat, notamment en ce qui concerne le rôle de la presse. Au-delà de la critique d'évaluation des œuvres dramatiques, le rapport des périodiques au théâtre évolue vers le reportage et la publicité. Nous avons pu observer que même si le texte garde son prestige relativement aux critères de jugement des spectacles, de manière générale, la critique dramatique s'intéressera, au long du XIXe siècle, aux différents aspects du phénomène théâtral. Les descriptions de l'ambiance de la salle, dans les rubriques de style écotier, rendent compte de la diversification du discours critique. En outre, les échos concernant le domaine théâtral occupent non seulement le « feuilleton », mais aussi les différentes rubriques journalistiques, ce qui témoigne de l'importance prise par les « coulisses » dans la diffusion médiatique du phénomène théâtral au XIXe siècle. Une caricature publiée par *O Mequetrefe* le 20 juin 1886 illustre la question :



Figure 32 - Les mésaventures de Mlle Sarah ont été très amusantes.



Tableau 1 : On raconte que le charivari a commencé à cause d'une malle.

Tableau 2 : Un mot en entraînant un autre, voilà que Mlle Noirmont a commis le plus grand de tous les sacrilèges connus et méconnus.

Tableau 3 : Cela a donné encore une fois l'occasion à notre illustre collègue de manifester tous ses nobles sentiments, en faisant tous les efforts pour faire disparaître la malheureuse offense.



Figure 33 - Caricature à propos de l'affaire Noirmont.

Tableau 4 : Mlle Sarah s'est vengée terriblement et courageusement, en appliquant à Mlle Noirmont la punition méritée...

Tableau 5 : Aujourd'hui la triste victime de la célébrité de Mlle Sarah, fait un procès en demandant une indemnisation de 70 *contos*. Notre collègue profite également de l'occasion pour soigner les sévices de Mlle Noirmont... Et tout cela à cause d'une malle !

Plus qu'une critique du comportement de Sarah Bernhardt, la caricature met en dérision la manière dont la presse brésilienne diffuse l'incident entre les deux actrices. Les tableaux 3 et 5, faisant directement référence aux journaux *O Paiz* et *Diário de Notícias*, les dépeignent comme des « adulateurs des comédiennes », ce qui suggère que les pages de ces deux importants périodiques portaient un vif intérêt à l'affaire Noirmont. Dans le même sens, les légendes des dessins font une critique claire à la place excessive que l'incident a prise dans les journaux : « Tout cela à cause d'une malle ! ».

CONCLUSION : LES RECITS DE PRESSE ET LA SIGNIFICATION SYMBOLIQUE DE LA TOURNEE DE 1886

L'analyse des récits publiés dans la presse brésilienne au sujet de la tournée de 1886 révèle, tout d'abord, une pluralité de discours et d'approches de la vie théâtrale. Outre la critique « traditionnelle » des spectacles, et notamment l'analyse des textes, l'ambiance de la salle et la vie privée des artistes intéresse fortement les périodiques. La critique assume alors essentiellement les fonctions informative et pédagogique. Pour les lecteurs qui n'ont pas pu assister aux représentations, les comptes-rendus retracent les spectacles, les meilleurs moments de la performance de la vedette et décrivent l'ambiance de la salle, ainsi que les réactions du public. Dans sa fonction pédagogique, la critique joue le rôle d'un médiateur entre la scène et la salle, qui cherche à orienter le regard du spectateur, et à lui fournir les clés de compréhension des spectacles joués par la Parisienne. En ce sens, les critiques prétendent « actualiser » le panorama théâtral de la capitale française pour leurs lecteurs, tout en essayant de démontrer *pourquoi* Sarah

Bernhardt méritait d'être vue et applaudie. La médiation faite par les périodiques, constitue une tentative d'acclimater les idées en vogue en Europe, au lieu d'une évaluation rigoureuse et originale du travail de l'actrice.

Cependant, nous avons pu remarquer que l'artiste ne sort pas indemne du jugement local. Bien au contraire, au regard d'un public composé par une élite qui s'attend aux spectacles les plus luxueux, certaines représentations données par la diva sont très décevantes. La critique locale, dans sa fonction moralisante, condamne les sifflets et les *pateadas*, par exemple, mais valide, en même temps, le goût des spectateurs. Elle commente, en effet, « l'inefficacité » de certaines représentations et s'adresse à l'imprésario de la tournée en contestant le prix élevé des places, ou la pauvreté des décors. Ainsi, les critiques sont marquées par une énorme francophilie, par une fascination de la vie théâtrale parisienne, et, en même temps, par un certain esprit « nationaliste ».

Il était aussi question de démontrer que le public de Sarah Bernhardt au Brésil n'était pas imbécile, comme le pensaient les critiques français, mais était réceptif à un goût raffiné, puisqu'habitué au répertoire de la Parisienne et aux somptueuses représentations des compagnies étrangères. Encore une fois, il s'agissait de légitimer les habitudes de l'élite citadine locale, celle de la capitale principalement, et de réaffirmer leur appartenance à un style de vie et à une mentalité européenne, ce que la distinguait, en tant que groupe social, du reste de la population locale, supposée encore arriérée et « sauvage ». Observons, par exemple, ce que publie *Gazeta de Notícias*, lors des dernières représentations de Sarah au Brésil. Reconnaisant le talent de l'actrice, le chroniqueur regrette tout de même l'esprit commercial de la tournée, tout en s'alignant sur la critique parisienne :

Dans l'âme des barbares il reste cependant une impression douloureuse et un vœu à formuler : la tristesse de la voir donner son nom à des convenances d'entreprises, et un vœu pour que, la tournée terminée, elle reprenne la place qui lui revient à la Comédie-Française, où les vers de Racine et Corneille sont entrain d'être estropiés par M. Maubant, qui

appelle « Mèdame » Madame Dudlay, pour que celle-ci lui donne la réplique en français ... belge⁵⁰⁹ !

Cet extrait illustre ainsi la double fonction jouée par la journaux brésiliens en ce qui concerne la tournée d'importants artistes étrangers : à la fois chroniqueurs de la vie mondaine et guides des spectateurs. Les critiques de spectacle cherchent également à légitimer leur propre statut social. Il était, ainsi, important de démontrer qu'au Brésil on n'allait pas applaudir Sarah Bernhardt « à l'aveugle », mais que, bien au contraire, même éloignés de la capitale française, on était au courant du panorama théâtral de Paris et qu'on partageait en général les mêmes opinions et reproches faits par les critiques parisiens à propos de leur plus grande vedette. En allant dans ce sens, le commentaire à propos de la supposée mauvaise qualité de la troupe du Théâtre-Français constitue un moyen pour le journaliste d'exhiber sa connaissance de la vie théâtrale parisienne. De même, par l'ironie faite à propos de l'accent belge, bien prétentieuse d'autant plus qu'elle est employée par un Brésilien, le chroniqueur semble clairement vouloir démontrer qu'il comprend la langue française dans toutes ses subtilités.

Enfin, la presse cherchait non seulement à commenter les spectacles, mais également à indiquer que le public du théâtre São Pedro de Alcântara et la propre critique théâtrale locale étaient à *la hauteur* de Sarah Bernhardt. Les récits journalistiques constituent ainsi un outil précieux, à travers lequel l'élite lettrée brésilienne essaye de s'auto-légitimer. On y observe ainsi ce dont parle Naugrette à propos du théâtre français en province :

Ainsi, le compte rendu s'étend à toute la communauté du spectacle, auteurs, artistes, public et représentants de l'ordre confondus. C'est qu'en province, plus peut-être encore qu'à Paris, le théâtre constitue un microcosme où se concentrent tous les intérêts de la cité, et pas seulement les intérêts esthétiques⁵¹⁰.

⁵⁰⁹ « Na alma dos barbaros, porém, fica uma impresSão dolorosa e um voto : a magua de a ver prestar seu nome a conveniencias de empresas, e um voto para que, terminada a excursão, volte ao logar que lhe cabe na Comédie-Française, onde os versos de Racine e Corneille andam a ser estropiados pelo Sr. Maubant, que chama Mèdeme à Sra. Dudlay, para que esta lhe dê a réplica em francês...belga » (« Sarah Bernhardt », *Gazeta de Notícias*, 9 juillet 1886).

⁵¹⁰ Florence Naugrette, « Posture et fonctions du critique de théâtre dans la presse de province : le cas de Roen » In Mariane Bury et Hélène Laplace-Claverie, *Le miel...*, *op.cit.*, p.130.

À cet égard, la chronique, déjà citée, de bienvenue à Sarah Bernhardt écrite par Joaquim Nabuco est assez intéressante, tant par son contenu que par la place qu'occupe son auteur dans l'Histoire du pays. Ayant collaboré en tant que journaliste dans des périodiques brésiliens et étrangers⁵¹¹, Nabuco mène aussi une carrière politique et est l'un des plus importants représentants du mouvement abolitionniste au Brésil⁵¹². Avocat, il travaille dans des missions diplomatiques en Europe, puis devient pendant la période républicaine, consul du Brésil aux Etats-Unis. Ses écrits sont alors traversés par des questions liées à l'internationalisation et aux transferts culturels au XIXe siècle. Son journal intime révèle, en effet, la forte influence européenne dans sa formation, Nabuco a passé une partie de sa jeunesse en Angleterre, en Italie et en France, a rencontré des personnalités importantes, comme George Sand⁵¹³, et assisté aux spectacles de Sarah Bernhardt⁵¹⁴. De plus, il entretient une relation épistolaire avec l'actrice en 1886, leurs lettres et télégrammes mentionnant même un drame⁵¹⁵ écrit en français par le brésilien que l'actrice promet de représenter à Paris dès son retour de tournée⁵¹⁶.

⁵¹¹ Il collabore aux journaux brésiliens, *O Globo*, en 1875 et *Jornal do Commercio*, en 1882, en tant que correspondant siégeant à Londres. De la capitale anglaise, il publie également pour le périodique *La Razón*, de Montévideo. Il écrit pour *O Paiz* dès son retour au Brésil en 1886.

⁵¹² Sur Joaquim Nabuco voir Carolina Nabuco, *Joaquim Nabuco : vida e obra*, Rio de Janeiro, José Olympio, 1929. ; Marco Aurélio Nogueira, *As desventuras do liberalismo. Joaquim Nabuco, a Monarquia e a República*, Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1984.; Joaquim Nabuco. *Diários* (1873-1910). (Prefácio e notas Evaldo Cabral de Mello), Rio de Janeiro, Bem-Te-Vi Produções literárias, Recife, Editora Massangana, Fundaj, 2005.

⁵¹³ Voir Joaquim Nabuco, *Diários* (1873-1910). (Prefácio e notas Evaldo Cabral de Mello), Rio de Janeiro : Bem-Te-Vi Produções literárias, Recife, Editora Massangana, Fundaj, 2005.

⁵¹⁴ Nabuco avait pu probablement assister aux spectacles de Sarah lors de son premier voyage en Europe en 1873 et 1874. Dans son journal de souvenirs, il mentionne, par exemple, une sortie théâtrale à Paris en 1888 : «[...] Au Galignani's Library, ensuite à la Librairie Nouvelle. Anniversaire de Raoul [Rio Branco]. Nous avons dîné au Brébaut. *A Tosca*. Vue après longtemps, Sarah [Bernhardt] me plaît moins dans tout son jeu amoureux, mais beaucoup moins dans l'émotion réelle » («[...] Na Galignani's Library, depois na Librairie Nouvelle. Anos do Raoul [Rio Branco]. Jantamos no Brébaut. *A Tosca*. Vista depois de tanto tempo, a Sarah [Bernhardt] agrada-me muito menos em todo o jogo amoroso, porém muito menos na emoção real »). (*Ibid.*, p. 289). Ses mémoires évoquent également un dîner à Londres, en présence de Sarah Bernhardt : « Dîner chez les Schleisinger [...] conversation avec Mrs. Kendall sur l'art, Gladstone, Sarah Bernhardt. Under each land runs water, under each life runs grief » (« Jantar em casa dos Schleisinger. [...] Conversa com Mrs. Kendall sobre arte, Gladstone, Sarah Bernhardt. Under each land runs water, under each life runs grief »). (*Ibid.*, p.283).

⁵¹⁵ Il s'agit du drame en vers *L'Option*, écrit en 1876 et publié à Paris en 1910. Voir Joaquim Nabuco, *L'Option*. Paris : Librairie Hachette, 1910.

⁵¹⁶ Voir Annexes.

REPARTIÇÃO GERAL
DOS
TELEGRAPHOS

JN 17 dx. 334 (1)
CP 24 g 4

Estação Central, *de Julho* de 188*6*

Telegramma N. <i>53</i> Hora de apresentação Numero de palavras <i>18</i> pagas Recebido de A's <i>6 46</i> H. <i>6 46</i> m. Assignatura do Telegraphista <i>Paulo</i>	Numero de Ordem <i>106</i> Remettido a Hora de expedição <i>6 50</i> m. Assignatura do Telegraphista Expedidor <i>João</i>
---	--

Procedente de *Paulo* Data *24* Hora *6 50* m.

Endereço *Joaquim Nabuco
Formel rua Januário
de paço*

*Recu Faus vos vers
admirable parfait
etudious mille amities*

Nome e morada do Remettente *Sarah Bernhardt*

789-85

Figure 34 Télégramme adressé à Joaquim Nabuco Par Sarah Bernhardt en 1886⁵¹⁷

⁵¹⁷ Source : Fundação Joaquim Nabuco

Pour revenir à la fameuse chronique⁵¹⁸, le texte paru dans *O Paiz* et publié plus tard dans d'autres périodiques *platinos*⁵¹⁹ fait émerger ainsi toute une série de questions fondamentales pour comprendre aujourd'hui la portée du premier passage de Sarah Bernhardt au Brésil. Plus qu'une célébration de l'actrice, la chronique contient, en arrière-plan, tout un discours autour de la mondialisation au XIXe et le rôle du théâtre dans ce processus. Dans son raisonnement, Nabuco fait penser aux notions de centre et de périphérie culturelle, ainsi qu'à la place occupée par le Brésil à ce moment-là, que nous considérons comme celui de la construction d'un espace imaginaire global.

La chronique installe d'emblée une problématique concernant l'espace, car l'auteur construit son discours en s'adressant à la fois à deux pays, celui de ses compatriotes et celui de l'artiste :

[...] Un critique français lui a rappelé qu'elle partait pour des pays où il y avait peu d'art et de littérature, où le public apprécie le génie selon le prix des fauteuils. Il l'a prié, en d'autres mots, de ne rien laisser d'elle-même à ces barbares, de retour à Paris.

Les adorateurs du génie français l'admirent assez pour pardonner cette faiblesse de certains écrivains qui consiste à croire que Paris est toute l'élite pensante du monde. [...] Au Brésil la grande artiste ne va certainement pas retrouver les critiques de ses « premières », mais elle retrouvera encore le public qui fait les grands acteurs : le public qui les comprend.

Durant son voyage elle verra dans les salles de Buenos-Ayres plus de richesse, dans celles de Santiago plus d'aristocratie, dans celles de La Havane plus d'imitation parisienne ; ailleurs, cependant, elle retrouvera, à côté d'une salle passionnée de théâtre, une minorité qui ait tant de génie français. Elle peut ainsi commencer sa tournée, certaine que dans ce pays elle est encore en territoire intellectuel de sa patrie. Nulle part ailleurs, elle ne pourra vérifier l'exactitude du vers qu'elle a entendu tant de fois sur scène – *Tout homme a deux pays : le sien et puis la France*⁵²⁰.

En évoquant le commentaire autour de la tournée de Sarah du critique parisien évoqué en début de ce chapitre, Joaquim Nabuco adresse une réponse à Jules Lemaître, mais également au « centre » du *Monde*, Paris, afin de montrer que Rio de Janeiro n'était pas

⁵¹⁸ Dans les Annexes Voir le texte intégral ainsi que sa traduction, et une lettre évoquant la publication de l'article de Nabuco dans des journaux sud-américains.

⁵¹⁹ Relatif à la région du Bassin de la Plata.

⁵²⁰ Joaquim Nabuco, « Sarah Bernhardt », *O Paiz*, 27 mai 1886.

la capitale d'un pays de barbares, ou de sauvages enrichis. Au contraire, dans cette ville, Sarah Bernhardt allait se sentir à l'aise, presque comme si elle était encore en France, du moins sur le plan intellectuel. Il explique alors que le peuple brésilien, tout particulièrement la minorité qui se rendait aux spectacles ayant été éduquée en français, avait totalement incorporé les valeurs et la littérature du pays de son hôte. Loin alors de l'imaginaire exotique ou sauvage, l'élite brésilienne aurait, pour Nabuco, une double identité : elle appartiendrait au Brésil, par une fatalité géographique, mais également à la France, par sa formation intellectuelle. C'est pourquoi, l'auteur l'assure, le public brésilien *comprendrait* Sarah Bernhardt et, par là-même, le génie français proprement dit.

Pour un pays méconnu du « centre » culturel occidental, représenté par Paris, la visite de Sarah Bernhardt était, si l'on peut risquer le parallèle, comme les grandes compétitions sportives d'aujourd'hui. Les échos de l'événement retransmis dans tous les médias internationaux mettant sous les projecteurs le pays-socle des compétitions. Il s'agissait, et c'est ce qui ressort des mots de Nabuco, d'un moment où les yeux du *Monde*, ou du *centre du Monde*, se tournaient vers la périphérie, le Brésil. D'où l'effort de l'auteur pour démontrer un scénario différent de celui qui avait été peint par le critique compatriote de Sarah Bernhardt. Pour l'auteur, il semblerait que non seulement les yeux du *Monde* se tourneraient vers la capitale brésilienne, mais que Rio de Janeiro deviendrait également, pendant la durée du séjour de Sarah, *le centre du Monde* : « En ce moment, le premier des théâtres français n'est pas la Maison de Molière, mais le théâtre São Pedro de Alcântara. »

La présence de Sarah Bernhardt au Brésil avait donc une signification symbolique qui dépassait la dimension individuelle du succès de l'artiste. La célèbre actrice, expliquait Nabuco, venait au Brésil en tant que Sarah Bernhardt mais représentait également la France. En ce sens, aller au théâtre voir la tragédienne serait alors comme pouvoir aller à Paris, ou comme si la France proprement dite venait au Brésil, incarnée par la comédienne. Ainsi, la visite de la *Divine* était sans doute prestigieuse pour la jeune patrie : l'illustre artiste aurait le pouvoir, par sa présence, d'élever le pays au même *statut* que des grandes nations *Civilisées* :

[...]

Paris, Londres, St. Petersburg, New York, toutes les grandes capitales ont cherché à rivaliser entre elles dans l'admiration qu'elles ont portée à Sarah Bernhardt. Elle est devenue l'interprète, la collaboratrice, la créatrice, parfois, des plus grandes œuvres dramatiques de notre temps.

[...]

Avec une vie si intense qui est un faisceau de vies distinctes, elle s'est peut-être fatiguée de l'admiration du monde, mais l'admiration est l'ingrédient essentiel de ces esprits. En lui, ils peuvent sentir l'ennui de l'existence ; en dehors, ils ne peuvent même pas respirer. Au Brésil, comme partout, Sarah Bernhardt retrouvera la monotonie de la célébrité. La nature a changé ; le soleil presque éteint du nord a été remplacé par le soleil ardent des tropiques, mais le méridien de la gloire est toujours sur sa tête, la route sur laquelle elle marche est la même à Rio de Janeiro et à Moscou : c'est la route triomphale que les royautés artistiques de notre siècle trouvent partout où la fantaisie les mène, bordée de l'éternelle foule, qui paraît différente, mais qui est toujours la même⁵²¹.

Selon la logique de Nabuco, la visite de Sarah Bernhardt serait un événement décisif puisqu'il marquerait, en quelque sorte, l'entrée du pays dans le cercle des nations habituées à accueillir les grandes personnalités artistiques⁵²². Autrement dit, à l'image d'autres capitales ou villes importantes comme Paris, Londres, Saint-Petersbourg, New York ou Moscou, Rio de Janeiro intégrerait enfin ce réseau *de la Civilisation* : la « route triomphale que les royautés artistiques retrouvent partout où elles passent ». Cette volonté enthousiaste d'ancrer la visite de Sarah Bernhardt dans une dite « évolution » du pays est certainement à mettre en lien avec le contexte historique de l'époque. Car, nous l'avons évoqué, notamment à partir des années 1870, le pays assiste à la montée d'idées réformistes⁵²³, marquées par le souhait « d'insérer le Brésil dans une histoire

⁵²¹ Joaquim Nabuco, « Sarah Bernhardt », *O Paiz*, 27 mai 1886.

⁵²² Il est intéressant de noter le même raisonnement en Australie, lors de la première tournée de l'actrice au pays. Selon Fraser : « Australians, in the lead-up to Federation, were desperately seeking recognition as a unique and significant nation and Sarah's visit was seen as an element of this ; to the Age it was 'a compliment paid by her to the taste and judgement of Australian audiences ; her coming marks the progress we have made in wealth, and perhaps in culture...the favorites of our kingsfolk in the northern hemisphere are beginning to reckon Australia amongst the contries wich count'. The *Argus* agreed that 'her advent marks an epoch in the dramatic annals of Australia' and that 'is precisely by our appreciation in such matters that we proclaim our intellectual fellowship or otherwise with the rest of thinking world... for while we have had several who rank in the front rank, this is the first opportunity of welcoming one who is incomparably the greatest in her own branch of art, whose sole supremacy is unquestioned by followers of her own calling, and whose queenship is universally acknowledged ' » (Corine Fraser, *Come...op. cit.*, p.54). L'auteur remarque que le même enthousiasme a été démontré lors de la visite de la Ristori seize ans auparavant.

⁵²³ Voir à ce propos Angela Alonso, *Idées en mouvement. La génération de 1870 dans la crise du Brésil-Empire*, Traduit du portugais par Laure Collet, Le Poisson volant, Format Kindle, 2015.

occidentale au rythme évolutionnaire et progressif, et lire cette conjecture comme un épisode de transformation structurelle », pour utiliser la formule d'Angela Alonso⁵²⁴.

L'image d'une *route* utilisée par Nabuco est alors assez évocatrice du processus de construction d'un espace global au XIXe siècle, plus précisément en ce qui concerne le rôle joué par le théâtre dans ce phénomène. En deux mots, le chemin parcouru par les grands artistes ne serait pas autre chose que l'esquisse d'un espace commun : la *Civilisation*. Construite par un processus sélectif, cette *Civilisation* constitue alors une sorte de communauté qui partage les valeurs occidentales. C'est ce qui explique alors le constat fait par Nabuco : « toutes les grandes capitales ont cherché à rivaliser entre elles dans leur admiration qu'elles ont portée à Sarah Bernhardt ». Or, si Sarah était ovationnée partout où elle passait, c'est non pas simplement parce que le public était captivé par sa présence scénique ou encore parce qu'il comprenait profondément les textes joués ou admirait le style de son jeu, mais parce qu'applaudir Sarah Bernhardt (même sans rien comprendre à ses paroles, ou à son style) est devenu aussi une sorte de lieu commun. Ainsi, glorifier l'artiste déjà consacrée par la presse française et anglaise, c'était également affirmer une appartenance à une communauté de lecteurs et spectateurs : faire partie de « l'éternelle foule, qui paraît différente, mais est toujours la même »⁵²⁵. Plus que leur compréhension de la langue, la littérature ou le génie français, comme le voulait Nabuco, ce que ces spectateurs ou lecteurs avaient en commun était la culture d'un mode de production théâtral dont le vedettariat était l'un des ingrédients fondamentaux.

En ce sens, l'enthousiasme international pour Sarah Bernhardt s'explique aussi par les changements sociaux, économiques et urbains communs à différents degrés aux pays que l'artiste parcourt. Pour admirer *la voix d'or* il fallait avoir le lexique minimum

⁵²⁴ L'auteure étudie le mouvement intellectuel des dernières années de l'Empire au Brésil, tout en démontrant que les faillites du système politique ont rendu possible la montée d'idées nouvelles, fortement inspirées des théories et mouvements apparus en Europe : romantisme, positivisme, républicanisme, libéralisme. Malgré les différences entre les courants ainsi que la relative diversité sociale des partisans, dans l'ensemble, l'esprit réformiste était marqué par la volonté de « fixation de la civilisation moderne au Brésil ». (*Ibid.*, emplacement 7016). Comme nous l'avons déjà mentionné, Joaquim Nabuco, par exemple, fut l'un des noms les plus importants de la campagne abolitionniste au Brésil, ne faisant cependant pas de lui un républicain. Lié à l'Empire, Nabuco était plutôt un réformateur des idées Monarchistes.

⁵²⁵ *Ibid.*, emplacement 7016.

qui permettait de la *comprendre* : la culture des *stars*, celle-ci étant issue d'une *culture urbaine* de plus en plus consolidée, notamment dans les principales villes européennes. Si le fantasme de la *ville* mettait mal à l'aise l'homme du XIX^e siècle, le développement urbain restait un des critères pour mesurer le progrès d'un pays. Alors, admirer Sarah Bernhardt voulait dire partager les valeurs d'une culture urbaine, associées au progrès. Bref, il s'agissait d'être moderne⁵²⁶.

Le monde devient peu à peu une contrefaçon universelle du Boulevard et de Regent Street. Et le modèle des deux villes est si envahissant que, plus une race perd son originalité et se perd sous la forme française ou britannique, plus elle se considère elle-même civilisée et méritant les applaudissements du *Times*⁵²⁷.

Joaquim Nabuco tente alors de démontrer qu'en 1886 son pays n'était pas aussi éloigné du *centre* du monde, comme certains parisiens pouvaient le penser. Sa capitale allait accueillir *la France*, mais cet 'honneur' n'était pas sans raison : cette ville était *prête* à accueillir le génie français. Rio de Janeiro était alors à *la hauteur* de la grande diva française :

Quant à nous, nous avons aussi de quoi lui donner en échange de cette visite et de nos émotions. [...] le spectacle éblouissant qu'elle a eu devant elle en s'approchant de nos montagnes, la magnificence incomparable du décor qui l'entoure de toutes parts [...] Les applaudissements qui à présent diront au monde comment a été reçue par nous l'émissaire de la grande nation, dont la gloire nous avons toujours été un satellite distant⁵²⁸.

La question était alors de *dire au Monde*, de *montrer au Monde* que le Brésil n'était pas simplement un « satellite distant », exotique et barbare. Faire un bon accueil à Sarah Bernhardt signifiait donner à voir aux principales villes occidentales une belle image du pays. En ce sens, la visite de l'artiste française acquerrait une valeur symbolique : pour le Brésil, l'occasion était belle de présenter au *Monde* sa carte de visite. Encore une fois le parallèle avec les grands événements sportifs d'aujourd'hui semble tout à fait pertinent. Ce qui est en jeu pour le pays-socle des compétitions est toujours son image et la

⁵²⁶ Sur la question de la modernité au XIX^e voir Charle, Christophe. *Discordance des Temps : une brève histoire de la modernité*, Paris, Armand Colin, 2011.

⁵²⁷ Eça de Queiroz. *Lettres de Paris*, traduction française, Paris, Minos la Différence, 2006, p.18-19 (texte daté du 6 juin 1880). Cité par Charle, *Théâtres*, op. cit., p.277)

⁵²⁸ Joaquim Nabuco, « Sarah Bernhardt », *O Paiz*, 27 mai 1886.

possibilité d'attirer par l'événement l'intérêt international : le tourisme, les investissements étrangers, etc. Bien évidemment la question au XIX^e siècle se pose autrement, notamment parce que ces aspects importants et développés aujourd'hui ne l'étaient pas à l'époque⁵²⁹. Ce qui était en discussion était plutôt la consolidation et la légitimation de l'image du pays dans un *Monde* alors en pleine construction.

La dimension symbolique de la tournée de Sarah Bernhardt au Brésil sur le plan culturel est alors évidente. Porteuse de l'image de la France et des valeurs françaises, l'actrice occupe une place privilégiée dans les terres tropicales, et, comme nous avons pu l'observer à travers des récits de presse, sa présence s'intègre dans le jeu de relations de pouvoir à l'intérieur de la société locale. Ainsi, l'enthousiasme de la tournée de 1886 est également symptomatique du moment historique dans lequel se trouvait le pays durant cette période. La croissance économique de certaines villes, notamment Rio de Janeiro, contribue, comme nous l'avons indiqué dans le premier chapitre, à développer une culture urbaine et à renforcer une élite lettrée très francophile. Insérées dans ce cadre de développement matériel, les visites d'illustres artistes étrangers attisent les esprits, d'autant plus qu'elles s'accompagnent de toute une vague d'« améliorations⁵³⁰ »

⁵²⁹ Mais gardons en vue l'événement de l'Exposition Universelle de 1889 assez emblématique à ce sujet. Même si le comité chargé de la préparation du stand du Brésil dans l'exposition ne s'est formé qu'en 1888, les débats sur l'importance de la participation du pays à l'événement remontaient à bien avant. Dans sa thèse à propos d'une des personnalités importantes de l'Empire, João Paulo Jeannine revient sur les coulisses de la participation brésilienne dans l'Exposition et constate le rôle joué par Joaquim Nabuco dans le soutien financier accordé au comité de préparation de l'événement : « A cet égard, on peut dire que l'impulsion économique pour que le Brésil se fasse représenter dans l'Exposition Universelle de Paris de 1889, est le fruit de la collaboration de deux générations : une partie de ce qu'on appelle les membres de la génération de 1870 et la présence de personnalités importantes appartenant au Parti Conservateur [...] Le responsable de la proposition de demande de subvention pour le Comité à la chambre des députés fut Affonso Celso Junior, soutenu par Matta Machado, Carneiro da Cunha, Joaquim Nabuco et Penna ». (« Desta forma, podemos dizer que o impulso econômico para que o Brasil se fizesse representar na Exposição Universal de Paris de 1889 é fruto da colaboração conjunta de duas gerações: parte dos chamados membros da geração de 1870 e a presença de figuras de relevo do Partido Conservador [...] O responsável pela proposta de subvenção do Comité na Câmara dos deputados foi Affonso Celso Junior, apoiado ainda por Matta Machado, Carneiro da Cunha, Joaquim Nabuco e Penna ») (Voir : João Paulo Jeannine Andrade Carneiro, *O último propagandista do Império: O "barão" de Santa-Anna Nery (1848-1901) e a divulgação do Brasil na Europa*, Thèse de Doctorat sous la direction de Dr. Antonio Carlos Robert Moraes. Présentée au Programme de Pós-Graduação em Geografia Humana do Departamento de Geografia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas USP, 2013, p.156).

⁵³⁰ À noter, à ce sujet, les chiffres présentés par José Murilo de Carvalho à propos du budget Impérial. L'auteur observe, par exemple, une augmentation vertigineuse des décrets exécutifs concernant les dépenses destinées au développement économique entre les périodes 1840-1849, 1853-1871 et 1880-1889 ; ils passent, en effet, de 1,10% à 15,25% et, finalement à 63,17%. Cet accroissement s'explique par une évolution nette des dépenses de l'État en infrastructures : « Tout d'abord concentrées dans des travaux publics de différente nature (canaux, ponts, drainage, adduction d'eau, etc.), les dépenses

et de la montée d'idées réformistes, comme c'est le cas de la campagne abolitionniste⁵³¹, dont Joaquim Nabuco fut l'un des principaux représentants. Même si les récits des journaux ne relient pas directement Sarah Bernhardt ni son répertoire aux questions relatives à la politique locale et même si l'actrice ne se mêle des polémiques ou débats internes, il est clair que sa première tournée au Brésil est significative du moment politique du Brésil, dans la mesure où elle symbolise, pour certains intellectuels, le point de rencontre de la nation avec la *Civilisation*. Il est dans ce sens curieux de noter que durant la tournée de 1886, à aucun moment l'image de l'actrice n'est clairement associée aux idéaux républicains français, ce qui aurait pu l'être, la France vivant sous la Troisième République depuis 1870 et le pouvoir monarchique au Brésil étant de plus en plus affaibli au long de l'année 1880, comme nous le verrons dans le chapitre suivant. Partisan de l'Empire, Joaquim Nabuco considère l'actrice comme le symbole du génie français, sans que cela signifie pour autant une opposition à l'ordre politique en vigueur au Brésil. L'esprit français incarné par Sarah Bernhardt est plutôt lié à une idée vague de *Civilisation* et de *modernité*, ce qui ne remet pas forcément en cause la structure sociale et politique locale⁵³².

En plus de la rencontre avec le *chic* parisien et le répertoire d'art dramatique acclamé à Paris, la visite de Sarah Bernhardt poussait aussi la presse de Rio de Janeiro à assimiler des pratiques caractéristiques du mode de production théâtral en vogue dans

commencent à partir des années 1860 à être dominées par les investissements en voie ferrées. [...] Ces investissements recouvrent aussi bien les dépenses d'entretien et d'extension des voies appartenant au gouvernement que la garantie des intérêts des compagnies ferroviaires privées. Entre 1854 et 1889, l'Empire a construit près de 10 000km de voies ferrées.» (José Murilo de Carvalho, *Un théâtre d'ombres : la politique impériale au Brésil (1822-1889)*. Trad. Cécile Tricoire, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 1990. p.35).

⁵³¹ Au delà d'un esprit plus progressiste ou réformateur, il faut tenir compte des raisons politiques et économiques qui ont motivé au long du XIXe siècle la fin de l'esclavage, comme la pression exercée par la protectionniste Angleterre, qui avait intérêt à voir le trafic d'esclaves aboli au Brésil et Cuba, pays qui lui faisaient une concurrence dans le commerce du sucre. Plus tard, à l'intérieur du pays certains producteurs de café, qui ne possédaient pas un contingent suffisant d'esclaves, ont employé des travailleurs salariés, principalement des immigrants. Pour cette élite, opposée aux anciens producteurs de café dont les terres devaient être de moins en moins fertiles, l'abolition de l'esclavage était une solution économiquement avantageuse. (*Idem*, p. 45-78).

⁵³² Ceci s'explique peut-être par l'analyse d'Angela Alonso à propos du mouvement intellectuel de la génération de 1870, dont Joaquim Nabuco fait partie. Selon l'auteur ce mouvement ne rompt effectivement pas avec les traditions impériales, mais, au contraire, maintient avec elles un constant dialogue : « La filiation la plus importante entre le mouvement et la tradition, c'est l'incorporation de la préférence de l'élite impériale par la réforme plutôt que par la révolution » (Angela Alonso, *Idées...*, *op.cit.*, emplacement 7032).

les principales capitales de l'Occident. Nous avons pu l'observer dans le cas de l'attaché de presse du journal *O Paiz*, qui était également critiqué par certains intellectuels dans les périodiques. Enfin, si la francophilie est assez marquante chez les élites brésiliennes, notamment les lettrés, cela n'empêchait pas la critique brésilienne de remettre en question certains aspects de la tournée, tout en essayant d'afficher un esprit éclairé, au lieu d'une totale servilité à l'influence étrangère. Autrement dit, il était fondamental pour les critiques brésiliens de démontrer qu'ils savaient séparer le bon grain de l'ivraie et qu'ils étaient capables d'admirer Sarah Bernhardt sans tomber dans l'idolâtrie.

Malgré l'effort de certains lettrés pour montrer le goût exigeant du public de Sarah Bernhardt au Brésil, les dernières représentations de l'actrice devaient laisser une impression plutôt contraire. Pendant les spectacles à São Paulo et les soirées d'adieux de la Voix d'Or à Rio de Janeiro les spectateurs vont jusqu'au délire, dans un mélange d'auto-jubilation, de fascination pour la vedette et pour la culture française :

La recette d'hier est difficile à décrire. Ce fut un délire.

Quand Sarah Bernhardt apparut, tous les spectateurs se levèrent et l'acclamèrent avec une retentissante salve d'applaudissements. Des loges, des fauteuils, des balcons, furent lancés des bouquets de fleurs qui recouvrirent la scène, formant un tapis magnifique, et l'on voyait voler dans la salle des colombes blanches avec des rubans tricolores qui pendaient.

Le spectacle continua, l'acte se terminant par une nouvelle ovation. Un groupe d'étudiants entra sur scène et offrit un énorme bouquet de camélias à la grande actrice, en lui adressant des félicitations en français, en la personne du jeune étudiant Felix Bocayuva, qui avait accompagné ses collègues. La Marseillaise fut chantée toujours accompagnée d'applaudissements, de bravos, de vivas, destinés à Sarah Bernhardt, une pluie de bouquets ne cessant de tomber pendant ce temps.

Au deuxième acte l'ovation continua. Après le tomber de rideau, la grande actrice fut appelée 14 fois à l'avant-scène. La colonie française lui offrit un monogramme colossal avec les lettres SB de camélias blancs et rouges d'un effet surprenant. Avec le monogramme, il y avait une médaille en or, en forme de livre, avec une dédicace et un nœud français, que Sarah Bernhardt mit à sa poitrine. A cette occasion, l'hymne brésilien fut entonné. Alors Sarah Bernhardt appela sur scène tous les artistes qui faisaient partie de la pièce et devant eux ils applaudirent l'hymne national.

Par la suite, l'ovation alla *crescendo*, et il n'y a pas besoin d'en donner une idée.

Sarah Bernhardt fut toujours applaudie debout, dans toutes les loges, on agitait des mouchoirs, les fleurs ne paraissaient pas s'arrêter de tomber et finalement certains spectateurs montèrent sur scène et lui baisèrent la main.

Après le spectacle, sous la pluie, une foule l'accompagna à l'hôtel, les animaux furent retirés de la voiture et celle-ci fut portée par un groupe de personnes de divers milieux⁵³³.

Diffusée en France, l'image de l'actrice portée dans sa voiture par les étudiants prenant la place des chevaux, renforçait la notoriété de Sarah Bernhardt et le portrait que les critiques parisiens se faisaient des spectateurs sud-américains : un public qui idolâtre les artistes étrangers. Pour parler de ses triomphes à l'étranger, Sarah citait souvent cet épisode, ce qui soulevait les animosités de la part de l'opinion publique brésilienne et avait eu un impact sur la popularité de la vedette lors de ses tournées à venir.

En outre, il est possible que l'épisode décrit par le correspondant du journal *O Paiz* cachait également des questions politiques. Force est de constater que la puissance symbolique de cette fameuse soirée avec notamment l'exécution de la Marseillaise dans un théâtre à São Paulo décoré avec des drapeaux tricolores, à la veille de la déclaration

⁵³³ « A receita de hontem é difícil de descrever. Foi um delírio.[...] Quando Sarah Bernhardt appareceu, todos os espectadores se levantaram e a saudaram com uma estrepitosa salva de palmas. Dos camarotes, das cadeiras, das torrinhas, foram lançados *bouquets* de flores que cobriram o palco, formando um tapete lindissimo, e viam-se esvoaçando-se na sala pombas brancas com as fitas tricolores pendentes. O espetáculo continuou, terminando o acto com uma nova ovação. Um grupo de académicos entrou no palco e offereceu um enorme ramo de camelias à grande actriz, dirigindo-lhe uma felicitação em francês o jovem estudante Sr. Felix Bocayuva, que acompanhara os seus collegas. Rompeu a Marselheza sempre acompanhada de applausos, de bravos, de vivas a Sarah Bernhardt, não cessando durante esse tempo uma verdadeira chuva de *bouquets*. No 2º acto continuou a ovação. Depois de descido o panno foi a grande actriz chamada quatorze vezes ao proscênio. Foi-lhe offerecido pela colônia franceza um colossal monograma com as letras SB em camelias brancas e vermelhas, e de um effeito surpreendente. Acompanhava o monograma uma medalha de ouro, em forma de livro, com a dedicatória e o laço francez que Sarah Bernhardt collocou ao peito. Nessa ocasião foi entoado o hymno brasileiro. Então Sarah Bernhardt chamou ao palco todos os artistas que entraram na peça e à frente delles veiu applaudir o hymno nacional. Dahi em diante a ovação foi um *crescendo*, de que me dispenso de lhes dar uma idéa. Sarah Bernhardt foi sempre applaudida de pé, de todos os camarotes se agitaram lenços, as flores pareciam não acabar e finalmente alguns espectadores subira mão palco e beijaram-lhe a mão. Depois do espetáculo, apezar da chuva, acompanhou-a ao hotel uma multidão, sendo retirados os animais do carro e este levado à mão por um grupo de pessoas de diversas classes (« Sarah Bernhardt », *O Paiz*, 7 juillet 1886).

de la République au Brésil, en 1889 pouvait être l'augure du changement qui allait s'opérer. Même si, encore une fois, Sarah Bernhardt ne se mêle pas de la politique locale, sa présence au Brésil n'échappe pas aux multiples querelles politiques, dont le théâtre et la presse sont les principales voies d'expression. Ainsi, peut-être que l'enthousiasme des étudiants de la Faculté de Droit de São Paulo à propos de la Voix-d'Or révèle plus que leur fascination pour l'actrice, mais aussi la manière dont son image s'associe aux valeurs françaises, celles-ci s'adaptant, ou étant interprétées selon les aspirations du public étranger. Pour mieux comprendre, il va falloir évoquer le déclin de l'Empire et le passage au Régime républicain au Brésil, questions auxquelles nous nous attacherons dans le chapitre suivant.

CHAPITRE IV: LES TOURNEES DE 1893 ET 1905

IV.1. « O QUE DIZEM DE NÓS »... (QUE DIT-ON DE NOUS ?)

*Je suis Brésilien, j'ai de l'or
Et j'arrive de Rio-Janeire
Plus riche aujourd'hui que naguère
Paris, je te reviens encor !
Deux fois je suis venu déjà.
J'avais de l'or dans ma valise
Des diamants à ma chemise
Combien a duré tout cela ?
Le temps d'avoir deux cents amis
Et d'aimer quatre ou cinq maîtresses
Six mois des galantes ivresses
Et plus rien ! O Paris ! Paris !
En six mois, tu m'as tout raflé,
Et puis, vers ma jeune Amérique
Tu m'as, pauvre et mélancolique,
Délicatement remballé.
Mais je brûlais de revenir
Et là-bas, sous mon ciel sauvage
Je me répétais avec rage
Une autre fortune ou mourir !*

*Je ne suis pas mort, j'ai gagné
Tant bien que mal de sommes folles
Et je viens pour que tu me voles
Tout ce que là-bas, j'ai volé⁵³⁴.*

Comme nous avons essayé de le démontrer dans le chapitre précédent, la première tournée de Sarah Bernhardt au Brésil attire l'attention de la presse internationale sur les villes dans lesquelles l'étoile avait été accueillie. Diffusés avec un certain décalage en France, les échos du voyage nourrissent la curiosité du lectorat français à propos des terres tropicales. Mais ces nouvelles publiées à l'international étaient souvent retransmises dans les périodiques brésiliens, dans une sorte de va-et-vient qui liait les journalistes et lecteurs des différentes villes du monde. Ainsi, le journal *A Província de São Paulo* renvoie ses lecteurs à la correspondance publiée dans un périodique portugais :

Au sujet de Sarah Bernhardt à Rio de Janeiro, le *Commercio Portuguez* raconte qu'on publie à Porto: « Cela ne nous étonne pas que l'acteur Garnier – un lauréat du conservatoire de Paris et acteur applaudi dans cette grande capitale – cela ne nous étonne pas, nous le répétons, que l'acteur Garnier ne plaise pas au public qui adore l'acteur Vasques – un histrion habile – et qui demeure révérent à la mémoire d'un célèbre João Caetano qui a tant amusé le public, il y a longtemps, en déclamant *La Dame de St. Tropez*, les yeux écarquillés et un langage de sauvage (?) » Et alors⁵³⁵ ?

Le commentaire du périodique portugais n'était pas complaisant à l'égard du public brésilien. Au contraire, le journal ne critique pas la qualité de la troupe de Sarah Bernhardt mais le niveau du théâtre brésilien et de son public, qui n'avait pas été sensible au talent d'un acteur comme Philippe Garnier, formé au Conservatoire de Paris. Le comédien local Vasques, reconnu pour ses dons comiques, est cité de manière péjorative : Garnier ne pouvait pas être applaudi dans un pays où un histrion charmait

⁵³⁴ Offenbach, Meilhac et Havély, *La Vie parisienne*, Acte 1, scène 12, 1866.

⁵³⁵ «Referindo-se à troupe Sarah Bernhardt no Rio de Janeiro, diz o *Commercio Portuguez* que se publica no Porto : 'Não nos admira que o actor Garnier – um laureado do conservatorio de Paris e actor applaudido n'aquella grande capital – nao nos admira, repetimos, que o actor Garnier nao agradasse ao publico que bebe aos ventos pelo actor Vasques – um histrião com habilidade – e conserva reverente a memória d'aquelle celebre João Caetano que tanto *divertiu* o público ha uma boa somma de annos, declamando a *Dama de St. Tropez*, de olho muito arregalado e uma linguagem de *boticudo* (?)'. E que tal ? »(*A Província de São Paulo*, 31 juin 1886).

les spectateurs. La référence à João Caetano, considéré alors au Brésil comme le plus illustre acteur local, est également dépréciative : le souvenir de sa performance dans la version brésilienne du drame d'Anicet-Bourgeois et Dennery étant évoqué de manière ironique. Ainsi, en diffusant le texte paru dans le journal portugais, le chroniqueur brésilien de *A Provincia de São Paulo* demande au lecteur : « et alors ? ». Autrement dit : que pensez-vous de « ce qu'on raconte de nous » à l'étranger ?

Plusieurs moments de la saison Sarah Bernhardt au Brésil ont illustré les pages des périodiques internationaux. En plus du scandale impliquant l'actrice Marthe Noirmont, un autre aspect qui a été fortement diffusé par la presse française fut le triomphe retentissant obtenu par la *Voix d'Or* dans ses dernières représentations à São Paulo. En effet, l'image de l'actrice portée par les étudiants dans les rues de la ville en 1886 sera souvent évoquée par les journaux parisiens et par la comédienne elle-même dans ses témoignages sur ses succès face aux publics sud-américains, comme nous le verrons plus loin. Dans la rubrique *Spectacles et concerts* du journal *Le Temps*, nous pouvions lire, par exemple :

Notre correspondant du Brésil nous écrit :

[...] Son succès a été éclatant, et si grandes étaient l'admiration et la joie de la foule, qu'on l'a presque portée en triomphe. On a élevé des arcs-de-triomphe sur son passage, les dames de la société française lui ont envoyé des fleurs, on a dételé les chevaux de sa voiture que les spectateurs ont traînée.

Enfin à son retour à l'hôtel, Sarah Bernhardt a trouvé des gens qui, se déshabillant, ont jeté leurs vêtements à terre afin de lui éviter de poser le pied sur le parquet que foulent les autres gens. Certains, même, couchés sur les marches des escaliers servaient de coussins⁵³⁶.

Il est intéressant de noter que bien que mentionnant tous le triomphe de Sarah Bernhardt auprès des étudiants de São Paulo, les journaux brésiliens de 1886 ne rapportent pas le prétendu moment où les apprécieurs de l'artiste se seraient couchés par terre, afin de servir de tapis sur lequel Sarah pût marcher. L'évidente exagération du correspondant français prête à l'anecdote une saveur pittoresque, en accord avec l'image exotique que le lectorat européen devait se faire des lointaines terres

⁵³⁶ « Spectacles et concerts », *Le Temps*, 1^{er} août 1886.

brésiliennes. Un tel imaginaire, sans doute, ne convenait pas aux intellectuels locaux, qui grâce à la circulation des périodiques, étaient finalement au courant des publications des journaux étrangers à propos du Brésil.

Le 19 septembre 1886, dans la colonne *Scenas de toda a parte*, du périodique *A Provincia de São Paulo*, figurait une section intitulée « Sarah Bernhardt », précisément sur l'écho publié dans le journal français *Le Temps* au sujet de la tournée de la célèbre parisienne au Brésil :

Il y a peu de temps, c'était le *Journal des Débats* qui publiait un article de J. Lemaître où cet illustre critique se moquait de nous et nous ridiculisait.

Maintenant c'est *Le Temps*, le grave et sombre *Le Temps*, sorte de *Jornal do Commercio* parisien qui au sujet du séjour de Sarah dans cette capitale, écrit :

« Saint-Paul, *petite ville des environs* de Rio de Janeiro... »

En outre, le même journal affirmait :

« Enfin de retour à l'hôtel, Sarah Bernhardt a trouvé plusieurs personnes qui, se déshabillant, ont jeté leurs vêtements à terre afin d'éviter que la grande artiste ne pose le pied sur le sol que foulent les autres gens. - Certains, même, couchés sur les marches des escaliers servaient de coussins. »

Après avoir transcrit ce délicieux extrait, M. Lopez Trovão affirme :

Ce que la population de São Paulo, ou, plutôt, les étudiants de la Faculté de Droit de São Paulo lançaient au passage de l'illustre actrice française n'étaient pas des pantalons ou des gilets, mais tout simplement – des vestes – une courtoisie que nous avons importée d'Europe et qui par ailleurs est plus polie que les coups portés par deux artistes de la Compagnie Sarah Bernhardt sur une collègue...

Avouons-le : on ne pourrait pas mieux répondre au Chroniqueur du *Temps*⁵³⁷.

⁵³⁷ « Há pouco era o Jornal dos Debates que publicava um artigo de J. Lemaître em que este illustre critico zombava de nós e nos ridicularisava. Agora é o Tempo, o grave e sizudo Tempo, o Jornal do Commercio pariziense que, referindo-se à estada de Sarah nesta capital, escreve : 'Saint-Paul, *petite ville des environs* de Rio de Janeiro...'. Além disso traz ainda o referido jornal a seguinte tirada : « Enfim, de volta ao hotel, Sarah Bernhardt encontrou muitas pessoas que, se despindo, atiravam ao chão os seus seus vestuários, afim de evitarem que a grande artista pisasse o solo commum aos outros pés. – Alguns sujeitos mesmo, deitando-se nos degraus da escada serviam de almofadas ». Depois de transcrever este delicioso trecho, diz o sr. Lopez Trovão : « O que a população paulistana ou, antes, os estudantes da

Pour les intellectuels brésiliens désireux de montrer aux principaux pays occidentaux l'image d'un Brésil *civilisé* et moderne, la description de São Paulo, *petite ville des environs de Rio de Janeiro*, était suffisamment dérangeante. De plus, la description exagérée de la frénésie des étudiants de la Faculté de Droit à l'égard de Sarah Bernhardt se révélait être humiliante dans la mesure où, encore une fois, elle dépeignait les *paulistanos*⁵³⁸ comme des spectateurs fanatiques, dont les habitudes frisaient la sauvagerie. Ainsi, dans sa réponse au périodique français, Lopez de Trovão⁵³⁹, s'appliquait, d'une part, à démontrer que l'attitude des Brésiliens n'était pas si loin des pratiques *civilisées* des publics européens, qui avaient également coutume de jeter les vestes à terre au passage de grands artistes, par simple marque d'approbation⁵⁴⁰. D'autre part, selon lui, c'étaient les propres artistes de la compagnie Sarah Bernhardt qui, les premiers, avaient fait preuve de manque d'élégance lors de la scandaleuse affaire Noirmont.

Les polémiques à propos de la fureur du public *paulistano* en 1886 se poursuivent pendant quelques années encore. Comme nous l'avons déjà évoqué, Sarah Bernhardt elle-même mentionne dans ses interviews le souvenir de l'enthousiasme des étudiants de São Paulo, qui, pour certains journaux brésiliens était alors considérée comme « la ville amie des arts⁵⁴¹ ». Si, d'un côté, la diffusion de l'anecdote à propos

Faculdade de Direito de S. Paulo lançavam na passagem da eminente atriz franceza, não eram calças nem colletes, mas simplesmente – sobretudos –, uma galanteria que importámos da Europa e que além disso é mais polida do que as vergastadas dirigidas por dous artistas da companhia Sarah Bernhardt a uma de suas collegas, com grande escandalo de toda a população, porque em nossa opiniao de povo selvagem bater n'uma mulher é a infamia das infâmias. Confessemos : melhor resposta nao podiamos dar ao chronista do *Tempo*». (« Scenas de toda a parte », *A Provincia de São Paulo*, 19 septembre 1886).

⁵³⁸ Relatif à la ville de Sao Paulo.

⁵³⁹ José Lopes da Silva Trovão (1848-1925) fut médecin, journaliste et homme politique brésilien, ayant été l'un des protagonistes du mouvement républicain au Brésil.

⁵⁴⁰ Comme nous avons vu dans le chapitre 3, certains journalistes brésiliens, dont Arthur Azevedo, considèrent l'attitude des étudiants de droit comme une démonstration de l'accueil chaleureux que le public avait fait à Sarah Bernhardt. Remarquons, cependant, que les historiens du théâtre français n'attestent pas cette pratique en Europe au XIXe siècle.

⁵⁴¹ Le 9 juillet 1893, le journal *O Estado de São Paulo* publicaria : « Notre public a eu avant hier le plaisir profond et raffiné d'entendre Sarah Bernhardt une nouvelle fois; la grande et incomparable actrice qui sept ans auparavant lui avait charmé, au point de créer pour Sao Paulo la légende d'un peuple artiste, laquelle nous avons beaucoup méritée ». « O nosso publico teve ante-hontem o profundo e finissimo prazer de tornar a ouvir Sarah Bernhardt ; a grande e inigualavel atriz que ha sete annos o enthusiasmo até um extremo que fez crear para Sao Paulo uma legenda de povo artista que aliás todos nós nos esforçamos por merecer ». (« Palcos e circos », *O Estado de São Paulo*, 09/07/1893)

des étudiants assurait un certain prestige à la capitale *paulista*⁵⁴², elle renforçait, d'un autre côté, dans l'imaginaire des européens, le portrait des Brésiliens sauvages, bien qu'il s'agisse de sauvages riches, comme le *Brésilien*⁵⁴³ créé par Offenbach dans *La Vie Parisienne*⁵⁴⁴.

Force est de constater que le souvenir du délire provoqué par Sarah Bernhardt au Brésil en 1886 a suscité de vives réactions dans la presse brésilienne, et ce pendant une longue période de dix années. En 1896 quand, à la veille de la journée Sarah Bernhardt⁵⁴⁵, *Le Figaro* publie une section entièrement consacrée à la vedette, avec une sorte d'« examen de conscience » conçu par l'actrice elle-même, la question devient la cible d'acides critiques tant à Paris⁵⁴⁶ qu'au Brésil (Cf. l'*Almanak da Gazeta de Noticias* de 1898⁵⁴⁷). Dans la colonne « Bilhetes de Paris » (Billets de Paris), l'écrivain portugais Eça de Queiroz⁵⁴⁸ s'adresse aux étudiants brésiliens en rapportant les propos que Sarah Bernhardt tenait sur eux :

Mme Sarah Bernhardt a publié récemment dans *Le Figaro* une apologie concise de sa Vie et de son Génie. Malgré sa concision, il en ressort des feuilles si substantielles et remplies d'aventures, que je pense vraiment que la remarquable dame aurait pu l'intituler : - L'Histoire de ma Mission et de mon influence Civilisatrice en Amérique du Nord et du Sud⁵⁴⁹.

⁵⁴² Relatif à l'État de Sao Paulo.

⁵⁴³ Voir épigraphe.

⁵⁴⁴ L'opéra-bouffe *La Vie parisienne* de Jacques Offenbach, livret d'Henri Meilhac et Ludovic Halévy, a été créé en 1866 à Paris au Théâtre du Palais Royal.

⁵⁴⁵ Il s'agissait d'un événement organisé par des artistes et des gens de lettres en hommage à Sarah Bernhardt.

⁵⁴⁶ Déjà deux semaines plus tard, dans le *Figaro*, Maurice Talmeyr commenterait de façon très ironique l'examen de conscience de Sarah Bernhardt, tout d'abord en ce qui concerne les mémoires de l'actrice sur ses tournées. Mais surtout, l'auteur était dérangé par le fait que l'on puisse rendre hommage à une actrice, femme, fait qui, selon lui, banaliserait le sens des hommages officielles, permettant, ainsi, plus tard, que l'on rende même des hommages à des danseuses. Maurice Talmeyr, « Examen de Sarah », *Le Figaro*, Paris, 26 décembre 1896.

⁵⁴⁷ Il s'agissait certainement d'une réédition de la chronique. Déjà en 1898 elle s'intégrait dans L'Almanach du journal *Gazeta de Noticias*, qu'Eça de Queiroz avait laissé un an auparavant. Nous n'avons pas réussi à localiser la première édition du texte, publié probablement en 1896.

⁵⁴⁸ José Maria Eça de Queiroz (1845-1900) fut un important romancier portugais du XIX^e siècle. Il a également mené une carrière de consul à Paris dès 1888. En tant que journaliste, il écrit dans plusieurs journaux portugais et collabore avec le périodique brésilien *Gazeta de Noticias* entre 1878 et 1897.

⁵⁴⁹ « Mme Sarah Bernhardt publicou recentemente no *Figaro* uma concisa apologia de sua Vida e do seu Genio. Apesar da concisão, tão substancial e recheada de factos, nos apparece este papel que bem penso que a consideravel senhora o poderia ter intitulado : - História da minha Missão e da minha influencia

L'ironie employée par Eça de Queiroz à propos de « l'influence civilisatrice » de Sarah Bernhardt n'était pas, en effet, sans raison car dans sa déclaration au journal français, l'illustre artiste était loin de sous-estimer l'importance de ses tournées. Au contraire, tout en cherchant à leur attribuer un sens glorieux et fondamental pour toute la France, la *Voix d'Or* affirmait dans son « examen de conscience » :

J'ai traversé les Océans emportant mon rêve d'art en moi, et le génie de ma nation a triomphé ! J'ai planté le verbe français au cœur de la littérature étrangère et c'est ce dont je suis la plus fière. Grâce à la propagande de mon art, la langue française est aujourd'hui langue courante de la jeune génération. Je le sais, parce que des professeurs me l'ont dit là-bas, des dames de New York me l'ont affirmé ; [...] En Amérique du Sud, au Brésil, les étudiants se sont battus à coups de sabre parce qu'on voulait les empêcher de crier : « Vive la France » en traînant ma voiture⁵⁵⁰.

Une telle déclaration n'était pas passée dans l'indifférence et certains critiques, à l'exemple d'Eça de Queiroz, ont tourné en dérision le ton arrogant employé par Sarah Bernhardt dans ses mémoires. En outre, en tant que correspondant du journal brésilien *A Gazeta de Notícias*, le Portugais tenait à démontrer à quel point était outrageuse, pour l'image du Brésil, la description des étudiants de São Paulo, qui tiraient, à la place des chevaux, la voiture de l'actrice parisienne :

Ce qui est le plus regrettable est que maintenant n'importe quelle comédienne géniale ou danseuse sublime allant au Brésil ne s'attendra à rien d'autre qu'à la vassalité que vous avez prêtée à Sarah et qu'elle a rapportée fortement au monde entier, en haut de la triomphale colonne du *Figaro*. Certainement bientôt vous allez recevoir la visite de la fameuse Réjane, de Hading, la belle, ou de la très jeune et très larmoyante Ivette Guilbert [*sic.*]. Et, tremblant d'horreur, je vois d'ici cette Guilbert, quelques heures après avoir débarqué dans votre terre, descendant les escaliers de l'hôtel, mettant ces immenses gants noirs qui sont la partie la plus remarquable de son talent, dire souriante au domestique :

Je suis prête... Faites atteler les étudiants.

[...] Et maintenant, pour toujours, pour l'Europe qui lit le *Figaro*, l'idée des étudiants du Brésil sera liée à des harnais, des mors, et à une

Civilizadora na América do Norte e do Sul » (Eça de Queiroz, « Bilhetes de Paris », *Almanack da Gazeta de Notícias*, 1898, p.324).

⁵⁵⁰ Sarah Bernhardt, *Un examen de conscience*, *Le Figaro*, 9 décembre 1896 (voir l'intégralité du texte dans les Annexes).

calèche de Bernhardt, qui roule au trot enthousiaste, installés entre les limons, à la place des ânes, des docteurs⁵⁵¹.

La préoccupation avec l'image du Brésil diffusée à l'étranger était, en effet, frappante chez les intellectuels brésiliens de la fin du XIXe siècle. Alors que, d'une part, la tournée de Sarah Bernhardt en 1886 donne un certain prestige au Brésil sur la scène internationale, en l'incluant dans la route des plus importants artistes européens, les rapports de l'artiste au public de São Paulo aident peu à transformer le vieux stéréotype des Brésiliens, préconisé dans les journaux français juste avant le départ de l'actrice au Brésil, comme nous l'avons vu dans le chapitre précédent. Dans un pays où l'élite, malgré les différentes crises économiques, a de plus en plus accès aux articles de luxe et à un mode de vie de style européen, les déclarations de Sarah Bernhardt étaient, de fait, scandaleuses. Aussi, elles ne manqueront pas de provoquer quelques années plus tard, une relative usure de l'image de la célèbre Française sur les terres brésiliennes.

Cependant, avant même que le fameux *Examen de conscience* de Sarah Bernhardt fût connu au Brésil, la popularité de la comédienne aurait subi un certain « déclin ». En effet, un examen des journaux locaux de 1893 et 1905, correspondant aux mois des tournées, montre clairement que, même en obtenant du succès, l'actrice n'a pas rencontré le même enthousiasme avec lequel elle avait été accueillie lors de sa première visite. Il est évident qu'en partie, la fureur que la Française avait provoquée en 1886 était due également à la situation. Il s'agissait, en effet, de la première fois que le Brésil recevait l'artiste, même si des villes comme Rio de Janeiro et São Paulo avaient déjà intégré la route d'autres célébrités étrangères, notamment italiennes. Le fait est que, comme nous avons essayé de le démontrer, de manière générale, durant les trois dernières décennies du XIXe siècle, la présence étrangère s'intensifiait dans quelques villes brésiliennes grâce aux tournées. Ainsi, en 1893 et 1905, les voyages de Sarah

⁵⁵¹ « E o mais desgraçado é que agora toda a comica genial ou dançarina sublime que vâ ao Brasil espera a vassalagem que prestastes a Sarah e que Sarah papagueou logo estridentemente ao mundo, de cima da columna triumphal do *Figaro*. Certamente em breve recebereis a visita da fallada Réjane, de Hading, a bella, ou da muito garota e muito plangente Ivette Guilbert. E, arrepiado de horror, ja d'aqui vejo essa Guilbert [*sic.*], horas depois de desembarcar na vossa terra, descendo as escadas do hotel, calçando aquelas imensas luvas pretas que sao a parte mais consideravel do seu talento, e dizendo risonhamente ao criado : Estou prompta... Mande engatar os estudantes. [...] E agora, para todo o sempre, na Europa que lê o *Figaro*, a idéa de estudantes do Brasil se ligará a arreios, a freios, e a uma caleche cheia de Bernhardt, que rola, n'um trote entusiastico, levando entre os varaes, em vez de burros, doutores. » (Eça de Queiroz, « Bilhetes de Paris », *Almanack da Gazeta de Notícias*, 1898, p.358).

Bernhardt, ayant perdu en partie de leur fraîcheur, ne constituaient plus des moments « exceptionnels » pour le public.

Néanmoins, une telle « banalisation » de l'artiste française n'était pas un phénomène exclusif du public brésilien. Comme nous l'avons observé dans le chapitre 2, pendant les années 1890 et 1900, la carrière indépendante de l'actrice se consolide et elle s'impose définitivement comme une célébrité internationale. Les tournées deviennent un élément structurant de son travail et son image est amplement diffusée par la presse étrangère. En toute fin de siècle, Sarah Bernhardt était une légende incontestable, sorte de monstre-sacré du théâtre français. Ainsi, au même temps que sa notoriété se renforce ou se stabilise, mondialement, son image se vulgarise également tout en subissant une relative dégradation.

Il convient, cependant, de noter que les changements dans l'accueil brésilien de Sarah Bernhardt, lors de ses deux dernières tournées, ne s'expliquent pas seulement par le processus de « popularisation⁵⁵² » de la carrière de la Française. Il faut également prendre en compte les transformations sociales, économiques et culturelles qui ont eu lieu pendant cette période et qui ont, sans doute, apporté aux autres voyages de l'artiste des significations diverses de celles analysées en 1886. Insérées dans des contextes sociaux et historiques différents, les tournées de 1893 et 1905 soulevaient d'autres problématiques, que nous aborderons au long de ce chapitre. Si, lors de la première visite de l'actrice au Brésil, s'affirme la question de la fascination de l'élite locale pour la France et le culte pour le théâtre « sérieux », au détriment des genres légers, en 1893, ce qui est frappant, ce sont les critiques relatives à la « marchandisation » de l'actrice en raison de ses tournées, alors qu'en 1905, la question du vieillissement de Sarah Bernhardt, qui dépassait la soixantaine, apparaît de façon plus accentuée. Une analyse approfondie de ces thèmes, qui requiert un panorama du contexte historique de l'époque, aide à réfléchir sur la formation du théâtre brésilien à la fin du siècle.

⁵⁵² Nous employons ce terme avec précaution car même si Sarah Bernhardt devient très connue, elle ne sera jamais une actrice de théâtre populaire.

IV.1.2 1890-1900 : La République et « le progrès »

En décidant d'analyser les trois tournées de Sarah Bernhardt par ordre chronologique, nous ne pouvons faire l'impasse sur les transformations sociales et économiques qui ont lieu à la fin du XIXe siècle. En effet, entre 1886 et 1905, année du dernier voyage de l'actrice en Amérique du Sud, des événements politiques importants se produisent au Brésil. La Française visite en 1886 une monarchie en décadence. D'une part, parce que depuis 1870 une vague d'idées plus progressistes se propage parmi les intellectuels⁵⁵³ et d'autre part, parce que les intérêts divergents entre les élites des différentes régions du pays (les nouveaux producteurs de café en pleine croissance, les propriétaires agraires du Nord-Est rural, et les plus anciens caféiculteurs de l'Etat de Rio de Janeiro) accentuent la crise politique qui culmine avec la chute de l'empereur D. Pedro II et la mise en place du régime républicain au Brésil.

Au lieu d'un vrai bouleversement qui interviendrait sur le mode de gouverner considéré comme archaïque, en vue de la mise en place des idéaux progressistes, la République brésilienne déclarée en 1889 a signifié la prise de pouvoir de certaines élites qui jusqu'alors ne se sentaient pas regardées par la politique menée dans l'Empire⁵⁵⁴. Selon José Murilo de Carvalho, il existe à São Paulo, contrée prospérant par la culture du café, depuis 1873, le parti républicain le plus organisé du pays, formé principalement par des propriétaires, qui se sentaient exclus des décisions politiques prises dans une monarchie très centralisée à Rio de Janeiro⁵⁵⁵. Mais l'implantation du nouveau régime est aussi la conséquence des pressions politiques exercées par les nouvelles classes moyennes, développées grâce au processus d'urbanisation (inégal, selon les régions, nous l'avons vu) du Brésil tout au long du XIXème siècle.

⁵⁵³ Voir fin du chapitre 3.

⁵⁵⁴ Plus que le triomphe des principes « progressistes », le nouveau système républicain permet à ses élites de São Paulo et de Minas Gerais, de plus en plus enrichies, d'avoir plus de représentativité politique, car en effet, jusqu'en 1930, les élections seront disputées entre les candidats issus de ces deux États. Voir: José Murilo de Carvalho, *Os Bestializados. O Rio de Janeiro e a República que não Foi*, São Paulo, Companhia das Letras, 1987.

⁵⁵⁵ « Em São Paulo existia desde 1873 o partido republicano mais organizado do país, formado principalmente por proprietários. A província passara por grande surto de expansão do café e sentia-se asfixiada pela centralização monárquica. Para esses homens, a república ideal era sem dúvida o modelo americano. » (José Murilo de Carvalho, *A formação das almas : o imaginário da República do Brasil*, São Paulo, Companhia das Letras, 1990, p.24).

Ainsi, comme l'observe Ana Lúcia Nemi⁵⁵⁶, le contexte de crise politique et la modernisation conservatrice de la société impériale permettent une certaine mobilité sociale, avec la montée de nouvelles élites et d'une classe moyenne. Les trois dernières décennies du XIXe siècle sont alors marquées par des contestations politiques, où différentes doctrines (libérales, libérales-républicaines, positivistes, positivistes abolitionnistes, fédéralistes scientifiques, etc.) trouvent au Brésil un terrain fécond. Pour un régime monarchique centralisateur, il devient de plus en plus difficile d'obtenir le soutien des diverses régions et élites du pays. Dans ce sens, si d'un côté le processus d'abolition, par exemple, bénéficiait à une partie des producteurs de café de São Paulo, il mécontentait néanmoins les anciens barons, dont les propriétés s'appuyaient sur le régime de l'esclavage. Tout au long de la deuxième moitié de ce siècle les mesures pour l'abolition du système esclavagiste engendrent donc une profonde crise entre l'Empereur et les barons :

C'est un fait admis par tous les observateurs que l'adhésion aux thèses républicaines augmentait de manière sensible à l'époque des mesures abolitionnistes. [...] Ceux qui ne se convertirent pas à la République devinrent indifférents au sort de la monarchie, ceci allait apparaître clairement le 15 novembre 1889⁵⁵⁷.

L'abolitionnisme, soutenu par d'importants hommes politiques et intellectuels comme Joaquim Nabuco et Rui Barbosa, ne se prête pas, dans l'absolu, aux mêmes intérêts politiques défendus par les partisans de la République. Au contraire, en grande partie le mouvement républicain se développe en réaction même à l'abolition de l'esclavage déclarée en 1888. Tout comme les diverses crises économiques⁵⁵⁸ qui ont lieu dans les années 1880, la fin de l'esclavage contribue à affaiblir le pouvoir impérial.

⁵⁵⁶ Ana Lucia Nemi, « Alonso, Angela, Idéias em movimento – a geração de 1870 na crise do Brasil Império, Rio de Janeiro, Paz e Terra, 2002 » In *Almanack Braziliense*, n° 02, novembre 2005.

⁵⁵⁷ José Murilo de Carvalho, *Un théâtre d'ombres : la politique impériale au Brésil (1822-1889)*, Trad. Cécile Tricoire, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 1990, p.77.

⁵⁵⁸ Les années 1880 sont marquées par plusieurs baisses du prix du café et par une dévalorisation monétaire. « A década de 1880 iniciou-se sob maus auspícios ; os preços do café baixavam, as safras de algodão e de açúcar diminuíam, o câmbio declinava, voltara-se à pressão para o liberalismo tarifário, vitoriosa em 1881. Eram efeitos da crise 1874-1875. So foram dissipados em 1886 : a exportação retoma aí o seu ritmo ascensional e o acelerara. Vai abrir-se a nova fase, a da expansão, que acabará por gerar novo quadro na economia brasileira » (Nelson Werneck Sodré, *História da burguesia brasileira*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1964, p.183).

De plus, selon José Murilo de Carvalho, pour un secteur de la population urbaine formé par des petits propriétaires, professions libérales, journalistes, professeurs et étudiants, le régime de l'Empire semblait limiter les opportunités de travail. Ces catégories étaient alors attirées par les idéaux de liberté et d'égalité, sans, pour autant, avoir une position doctrinaire claire⁵⁵⁹. Mécontente avec le régime impérial, une partie de cette population était, à son tour, républicaine et abolitionniste.

Au sein d'une crise complexe qui relève d'intérêts politiques distincts, voire même contradictoires, la République au Brésil est déclarée en 1889, trois ans après la première tournée de Sarah Bernhardt en Amérique latine et précédant de quatre ans la deuxième. Pour se consolider, le nouveau régime avait pour mission, selon les termes de José Murilo de Carvalho, de « remplacer un gouvernement et de construire une nation⁵⁶⁰ ». En effet, le contexte dans lequel s'implantait la république était complexe car il fallait tout d'abord organiser la structure du nouveau pouvoir, selon les divers intérêts politiques, et le rendre légitime auprès de la population⁵⁶¹. De plus, l'abolition de l'esclavage ayant été signée un an auparavant, il était fondamental de réfléchir sur la « nation », tout en y incorporant les anciens esclaves libérés ; ce qui impliquait alors de redéfinir le concept même de citoyenneté. Il s'agissait, enfin, d'élaborer un projet pour le pays, d'organiser le fonctionnement du nouveau régime, tout en essayant de forger pour celui-ci une Histoire, et de l'insérer dans l'imaginaire populaire.

Cet aspect nous semble particulièrement important car il explique en partie le recours par les intellectuels à des symboles révolutionnaires français ou à des doctrines, comme le positivisme, durant les premières décennies républicaines. Dans son étude sur la formation de l'imaginaire républicain au Brésil, José Murilo de Carvalho note, par

⁵⁵⁹ « Havia um setor da população urbana, formado por pequenos proprietários, profissionais liberais, jornalistas, professores e estudantes, para quem o regime imperial aparecia como limitador das oportunidades de trabalho. [...] Para essas pessoas a solução liberal ortodoxa não era atraente, pois não controlavam recursos de poder econômico e social capazes de coloca-las em vantagem num sistema de competição livre. Eram mais atraídas pelos apelos abstratos em favor da liberdade, da igualdade, da participação, embora nem sempre fosse claro de que maneira tais apelos poderiam ser operacionalizados». (José Murilo de Carvalho, *A formação...*, *op. cit.*, p.25).

⁵⁶⁰ *Ibid.*, p.24.

⁵⁶¹ Il est dans ce sens important de noter que la chute de l'Empire et la déclaration de la République au Brésil n'est pas la conséquence d'un événement marquant de contestation populaire, ou, au moins, des classes moyennes. Le passage d'un régime à l'autre se passe presque à « portes fermées », les militaires ayant joué un rôle crucial, tout en s'alliant avec des personnalités civiles importantes. La plupart de la population assiste passivement à ce moment de l'histoire sans y prendre part.

exemple, l'importance de la Marseillaise, souvent chantée au Brésil, tantôt comme hymne de la France, tantôt parce qu'elle renvoyait aussi aux idéaux révolutionnaires⁵⁶². Dans ce contexte de changement politique, les élites lettrées brésiliennes s'approprient alors davantage les éléments de la culture française, afin de légitimer les transformations en cours de différentes manières. Curieusement, l'hymne national français était repris de façon très ambiguë : il pouvait signifier aussi bien la filiation à des principes plus progressistes, que la simple fascination pour l'esprit français. Mais il pouvait également servir à renforcer la cause abolitionniste, ainsi que les principes républicains, même si l'on sait que parmi les partisans de la république au Brésil se trouvaient des grands propriétaires opposés à la fin de l'esclavage.

Ce panorama politique aide alors à comprendre, comme nous l'avons affirmé dans le chapitre précédent, l'enthousiasme que Sarah Bernhardt a pu soulever lors de sa première tournée en 1886, à la veille de la chute de l'Empire. L'actrice symbole de la France provoquait partout où elle passait la même exaltation, ce qui doit être considéré et lu en fonction du contexte politique. En 1893, la vedette joue, par exemple, à la date significative du 14 juillet à São Paulo, où les étudiants, à nouveau, lui préparent un accueil très chaleureux. Bien évidemment, pour cette jeune génération urbaine, et éduquée à l'université sur des bases françaises, l'admiration pour Sarah Bernhardt indiquait, au-delà d'une volonté d'appartenance à la culture française, la filiation à des idéaux politiques progressistes, dont les nuances variaient selon la position politique de chacun. Bien consciente de cet aspect, et cherchant toujours à attribuer à ces tournées l'importance d'une affaire nationale, Sarah Bernhardt publiait dans les journaux des remerciements aux étudiants brésiliens :

Messieurs,

C'est avec la plus profonde émotion que je réponds à votre sympathie, mais je comprends très bien que cette sympathique admiration ne s'adresse pas seulement à Sarah Bernhardt, mais au porte-drapeau de l'art français. C'est une grande gloire et un grand honneur pour moi que d'avoir su faire applaudir par l'élite de la grande jeunesse brésilienne les chefs-d'œuvre de la grande littérature française. Dans quelques

⁵⁶² « Aparecia ali com clareza a ambiguidade do hino francês. A Marselhesa até o final do século passado, era tanto o hino francês, como o hino dos revolucionários de todos os países » (José Murilo de Carvalho, *A formação...*, *op. cit.*, p.122).

années, vous serez encore des jeunes hommes ; mais moi j'aurai quitté la grande lutte artistique ; gardez moi votre souvenir, et votre pensée rencontrera la mienne toujours émue et reconnaissante. Vive le Brésil⁵⁶³ !

Sans se mêler de politique, l'habile actrice n'hésite pas à jouer avec l'esprit nationaliste des étudiants et leur admiration pour la France, et finit sa lettre en saluant la jeune république : « Vive le Brésil ! ». Sarah Bernhardt semble ainsi avoir conscience de sa dimension symbolique au Brésil, notamment dans un contexte de transformation politique, dans le sens évoqué par Jean-Claude Yon :

La domination du théâtre français a inévitablement des conséquences sociales et politiques. Le répertoire français, ou pour mieux dire le répertoire parisien, diffuse avec lui une certaine vision de l'homme et de la société qu'on peut globalement qualifier de « progressiste ». Beaucoup d'auteurs dramatiques, qui sont alors considérés en France comme des conservateurs, sont appréciés par l'avant-garde politique et intellectuelle à l'étranger. Scribe, stigmatisé par les romantiques français qui le jugent comme « bourgeois », est traduit en espagnol par José de la Larra, grand écrivain romantique. Lorsque Sarah Bernhardt, qui n'a rien d'une révolutionnaire, se produit en septembre 1881 à Lemberg, en Pologne autrichienne, tous les spectateurs ont revêtu le costume national polonais afin de rendre hommage à la France et ainsi protester contre l'occupation autrichienne⁵⁶⁴.

Dans la mesure où la République brésilienne se fonde sur des intérêts conservateurs, elle ne s'accompagne pas vraiment des transformations sociales qui viendraient bénéficier aux classes populaires. Il s'agit davantage d'une réorganisation du pouvoir que d'un véritable bouleversement idéologique et pragmatique, les différences entre le nouveau régime et la période monarchique étant peu perceptibles. Néanmoins, tout au long des années 1890 et 1900, les élites intellectuelles essayeront d'attribuer à la déclaration de la République une importance historique, tout en l'associant au progrès du pays. En 1905, Olavo Bilac publie, par exemple, dans la revue *Kosmos*, une longue chronique, à propos de l'abolition de l'esclavage, tout en cherchant à situer dans une chronologie du progrès les événements de mai 1888, septembre 1822 et novembre 1889⁵⁶⁵:

⁵⁶³ « Courrier des théâtres », *Le Figaro*, 18 août 1893.

⁵⁶⁴ Jean-Claude Yon, *Le théâtre, ... op. cit.*, p.8.

⁵⁶⁵ Mois de l'abolition de l'esclavage, indépendance du Brésil et de la déclaration de la République.

Pour le Brésil, le mois de mai n'est pas seulement le mois d'un beau ciel bleu, de belles fleurs, de températures agréables et de belles fêtes religieuses et mondaines : c'est également un mois de commémorations civiques [...] le 3 mai c'est la naissance de la Nation ; le 13 mai, son émancipation morale et son baptême. Le 7 septembre et le 15 novembre ne marquent que deux évolutions politiques, - la transformation de la colonie en métropole et le changement du gouvernement héréditaire et du gouvernement électif. Cependant, les deux dates de mai ont une signification spéciale et sainte [...] Le 7 septembre, le Brésil a seulement acquis la confirmation de son existence politique ; mais notre existence morale n'a commencée que le 13 mai, lorsque nous avons détruit l'erreur séculaire qui nous rendait infâmes, et faisait de notre ridicule civilisation esclavagiste une absurdité chronologique, un anachronisme social ; - jusqu'au 13 mai 1888, nous revivions moralement une civilisation du moyen-âge⁵⁶⁶.

En minimisant l'importance des événements politiques (indépendance et déclaration de la République) et en élisant la fin de l'esclavage comme moment fondateur de la nation brésilienne moderne, la pensée d'Olavo Bilac relie, tout de même, dans une sorte de ligne de l'évolution vers la civilisation : l'indépendance, l'abolition et la République. Ainsi, même si, paradoxalement, une des causes de la chute de l'Empire est l'abolition de l'esclavage qui mécontente, cependant, certaines élites devenues républicaines, les lettrés « associaient » tous ces faits, en essayant de forger pour le Brésil l'Histoire d'un pays, en voie de progrès, fondé sur le travail libre et l'union de trois races, au début du XXe siècle : « Il y a eu, certes, au Brésil une longue période de stagnation. Toutefois, les dernières années ont été marquées par un fécond travail, un réel progrès, et une franche marche victorieuse vers le Bien et la parfaite civilisation⁵⁶⁷ ».

⁵⁶⁶ « Maio não é somente para o Brasil um mez de lindo céu, de lindas flores, de temperatura suave e de bellas festas religiosas e mundanas : é também um mez de comemorações civicas [...] 3 de maio é o natalicio da Nação ; 13 de maio é a sua emancipação moral, o seu baptismo de civilisação. 7 de setembro e 15 de novembro, assignalam apenas duas evoluções politicas, - a transformação da colônia em metropole e a mudança do governo hereditario e do governo electivo. Mas as duas datas de maio teem uma significação especial e santa [...]. Em 7 de setembro, o Brasil ganhou apenas a confirmação de sua existência politica ; mas a nossa existência moral só começou em 13 de maio, quando destruimos o erro secular que nos infamava, e fazia da nossa ridicula civilisação de paiz escravizador um disparate chronologico, um anacronismo social ; - até 13 de maio de 1888, nós estavamos moralmente revivendo uma civilisação da idade média » (Olavo Bilac, « Chronica », Revista Kosmos, n° 5, mai 1905).

⁵⁶⁷ « Houve, é certo, no Brasil um longo periodo de estagnação. Mas os ultimos annos tem sido de um trabalho fecundo, de um progresso real, de uma decidida e victoriosa marcha para o Bem e para a perfeita civilização » (*Ibidem*).

Pour revenir aux années 1890, si en réalité la mise en place du régime républicain n'a pas été caractérisée par une vraie révolution, il n'empêche que la période a été marquée par des transformations sociales, particulièrement lors du passage de l'esclavage au travail libre et de l'instauration d'une politique économique pendant les premières années qui suivent la chute du monarque D. Pedro II. La période est, en effet, caractérisée par des débats autour de l'incorporation des ex-esclaves à la société, ainsi que par la nécessité d'importer de l'étranger la main-d'œuvre libre nécessaire pour la production du café. D'autre part, il y avait un désir de moderniser le Brésil, tout en donnant un élan à son industrie. La situation économique n'était donc pas des plus prospères. Le nouveau régime s'accompagne d'une intense spéculation monétaire, due notamment aux grandes émissions d'argent faites par le gouvernement (dès la fin de l'Empire) afin de combler les besoins créés par l'abolition de l'esclavage⁵⁶⁸. Le ministre des finances, Rui Barbosa, suit la même direction, en engageant une politique économique qui facilitait l'émission de monnaie par les banques, mesure qui produit une fièvre spéculative de grande importance, dont la conséquence a été également, comme le note Evelyn Lima, « l'augmentation de la consommation, et la demande par des loisirs⁵⁶⁹ ».

Dans les années 1890-1891, l'esprit des élites est plutôt enthousiaste. A Rio de Janeiro s'accroît le nombre de millionnaires, devenus riches du jour au lendemain grâce à la spéculation monétaire. Un roman feuilleton publié pendant cette période, de Visconde de Taunay, retrace de façon très éclairante l'ambiance de Rio de Janeiro entre 1890 et 1892 :

Poussaient les banques d'émission et presque tous les jours apparaissaient dans la circulation monétaire toutes sortes de billets,

⁵⁶⁸ « Aussi bien le cabinet conservateur de Joao Alfredo (1888-1889), qui fit passer la loi de l'abolition, que celui, libéral de Ouro Preto (1889) ouvrirent largement les coffres publics pour tenter d'apaiser les propriétaires touchés par l'abolition. [...] Ces mesures poursuivies par la politique républicaine, elle aussi désireuse de se ménager l'appui des grandes propriétaires, aboutirent au phénomène bien connu de la spéculation qu'il ne nous est pas loisible de développer ici » (José Murilo de Carvalho, *Un théâtre d'ombres : la politique impériale au Brésil (1822-1889)*, Trad. Cécile Tricoire, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 1990, p.41)

⁵⁶⁹ « Incentivando a industria, e induzindo a capitalização do setor, a política econômica, reforçada no período do Encilhamento, quando o governo concedeu aos bancos o direito de emitir moeda sem nenhum lastro, criou uma febre especulativa de grandes proporções. Ocorreu expressiva demanda de bens e ampliou-se o consumo, inclusive o de lazer ». Evelyn Furquim Werneck Lima, *Arquitetura..., op.cit.*, p.121

certaines très neufs, jolis, artistiques, avec des figures de belles femmes et des symboles élégants, certains imprimés à la hâte, salis de tâches dégoûtantes. Quant aux fonds en livres sterlings et aux bons d'assurance de la dette publique, on fermait les yeux. Les contrats d'immigration à profusion, l'installation de milliers et milliers de familles européennes sur des terres inoccupées comme on l'imagine, sans cesse, la moitié de l'Europe trainée à la remorque jusqu'ici, sans obstacle, ni difficulté qu'on ne puisse surmonter. [...] Il paraissait impératif d'éliminer d'un coup toutes les anciennes pratiques, de transformer, au plus vite, les vieilles tendances brésiliennes de morosité précautionneuse et de patiente procrastination. Le sempiternel *remettons au lendemain* avait été remplacé par un *agissons tout de suite* ! [...] L'industrie, oui, voilà le but légitime d'un grand peuple moderne et qui doit profiter de toutes les leçons tirées de l'expérience et de la civilisation ; [...] Que dire alors de Rio de Janeiro ? Par la mise en place d'entreprises, des rues et même des quartiers humbles se voyaient transfigurés d'un moment à l'autre en larges avenues d'élégance suprême, raffinées selon les plus hauts critères⁵⁷⁰.

Pour Taunay, les premières années républicaines au Brésil se caractérisent donc par la frivolité: une forte croyance dans le progrès justifiait la politique économique d'abondance, mais était irresponsable. En effet, avec un pouvoir d'achat plus élevé, l'élite devait avoir le sentiment que le pays se développait. De même, la spéculation financière favorisant l'apparition des nouveaux riches devait augmenter la croyance dans l'ascension de la nouvelle République.

De ce contexte favorable, l'industrie du spectacle ne pouvait que recueillir les bénéfices. En effet, l'augmentation de la circulation de la monnaie et la promesse de mobilité sociale rapide changeaient la dynamique de Rio de Janeiro par l'augmentation de la demande des loisirs pour les nouveaux riches et les élites établies, et d'une

⁵⁷⁰ « Pupulavam os bancos de emissão e quase diáriamente se viam na circulação monetária notas de todos os tipos, algumas novinhas, faceiras, artísticas, com figuras de bonitas mulheres e símbolos elegantes, outras sarapintadas às pressas, emplastadas de largos e nojentos borroes. Quanto aos lastros em libras esterlinas e apólices da dívida pública, fazia-se vista gorda. Contratos de imigração a dar com o pau, localização de milhares e milhares de famílias européias em todas as terras devolutas imagináveis, um nunca acabar, metade da Europa puxada a reboque para aqui, sem estorvo, nem dificuldade, que não fossem superados. [...] Parecia indeclinável acabar de uma vez com todas as antigas práticas, transformar, quanto antes, as velhas tendências brasileiras de acautelada morosidade e paciente procrastinação. Ao *amanha* de todo sempre, substituiu-se o *já e já* ! [...] A indústria, sim, eis o legítimo escopo de um grande povo moderno e que tem de aproveitar todas as lições da experiência e da civilização ; [...] Então o que dizer do Rio de Janeiro ? Ruas e até simples quarteiros viam construir-se companhias para transfigura-los de momento em avenidas de suprema elegância, com todos os requintes do mais exigente policiamento » (Visconde de Taunay, *O Encilhamento : cenas contemporâneas da Bolsa do Rio de Janeiro em 1890, 1891 e 1892*, Belo Horizonte, São Paulo : Editora Itatiaia, 1971. p. 20).

manière générale, comme l'observe Evelyn Lima, par une prise de possession croissante de l'espace public⁵⁷¹. Si le Brésil attire le capital étranger, il n'intéressera pas moins les entrepreneurs du spectacle⁵⁷². La politique économique d'émission monétaire contribue alors davantage à l'inclusion du Brésil dans les routes théâtrales internationales. Sa capitale est donc encore plus visitée par des artistes en tournée et le répertoire léger attire le public local désireux d'assister à des spectacles de divertissement. La revue d'année de 1891, intitulée *O Tribofe*, d'Arthur Azevedo, témoigne de la profusion artistique étrangère dans la ville, en mettant en scène trois compagnies théâtrales italiennes, qui se disputent les spectateurs *fluminenses* :

João Caetano. – A qui ai-je l'honneur de m'adresser ?

Les trois compagnies, *parlant en même temps* - – Siamo tre compagnie italiane di opere-comiche e di operette... La compagnia Lambiasi, la compagnia Gargano et la compagnia Maresca. [sic]

Tribofe. – Parlez chacune à son tour.

Companhia Gargano. – Siamo tre compagnie italiane di opere-comiche e di operette : io sono la compagnia Gargano ! [sic]

Companhia Maresca. – Io sono la compagnia Maresca ! [sic]

Compagnia Lambiasi. – Io sono la compagnia Lambiasi, ma me ne vado via, perche non c'è posto per tante compagnie ! (Elle sort) [sic]

Frivolina – Oui, il n'y a pas de place pour toutes⁵⁷³.

⁵⁷¹ « O início da República coincide com maior demanda pelo espaço público. O ponto estratégico de mudança é a atração da família pela rua, especialmente em busca de atividades de lazer e recreação, origem da vocação do carioca para a *joie de vivre* que existe até hoje ». Evelyn Furquim Werneck Lima, *Arquitetura...*, op. cit., p.129.

⁵⁷² Remarquons, cependant, que selon le site web du Centre Technique des Arts scéniques, le nombre de salles de spectacle ne connaît pas une augmentation vertigineuse dans les années 1890 et 1900 par rapport à la fin de l'Empire. Il semble alors, qu'en réalité, à la fin du XIXe siècle les mêmes salles changent de nom ou de propriétaire, après des faillites successives. On note, toutefois, l'ouverture en 1890 du Théâtre Apollo, où Sarah Bernhardt joue exceptionnellement en 1893. Voir www.ctac.gov.br (consulté le 18 août 2015).

⁵⁷³ « João Caetano. – Com quem tenho a honra de falar ?/ As três companhias, *falando no mesmo tempo*. – Siamo tre compagnie italiane di opere-comiche e di operette... La compagnia Lambiasi, la compagnia Gargano et la compagnia Maresca./ Tribofe. – Fale cada qual por sua vez./Companhia Gargano. – Siamo tre compagnie italiane di opere-comiche e di operette : io sono la compagnia Gargano !/Companhia Maresca. – Io sono la compagnia Maresca !/ Compagnia Lambiasi. – Io sono la compagnia Lambiasi, ma me ne vado via, perche non c'è posto per tante compagnie ! (Sai.)/ Frivolina. – Sim, não há lugar para tantas ». (Arthur Azevedo, *O Tribofe, revista fluminense do ano de 1891*, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, Fundação Casa de Rui Barbosa, 1986, p.149).

Tandis, que les spectacles étrangers abondent sur les planches *fluminenses*, en 1891, très peu de pièces locales sont mises en scène, selon Arthur Azevedo :

João Caetano – Mais je vois que vous n’avez présenté aucune pièce nationale!

Frivolina.- Nous n’en avons eu aucune pendant l’année... C’est à dire, il y a eu deux revues : *O Grude*, qui a échoué à la première...

Tribofe – Laissons de côté les choses tristes !

Frivolina - ... et *Viagem ao Parnasso*, qui n’a pas eu de succès⁵⁷⁴

Cette situation d’effervescence économique, où le mot d’ordre était de s’enrichir à tout prix, dynamise donc l’industrie de spectacles *fluminense*, non du point de vue de la création de textes nationaux, mais de la production des compagnies locales et étrangères de répertoire léger qui se concurrencent les unes les autres afin de séduire la population urbaine fréquentant les théâtres. À côté des opérettes et spectacles de curiosités, le théâtre lyrique continue de charmer l’élite économique du pays, toujours intéressée par les habitudes venant d’Europe, où l’opéra gardait son prestige. Inauguré en 1890, le Théâtre Lyrico, situé rue de la Guarda Velha, actuellement *13 de maio*, capte pendant la première République le public d’élite friand des grandes divas lyriques internationales. C’est dans cette salle que Sarah Bernhardt se présentera lors des deux dernières tournées brésiliennes.

La conjoncture des premières années républicaines aide à développer la capitale du Brésil, et dans une moindre mesure São Paulo, en tant que marchés de divertissement attrayants et escales obligatoires dans l’itinéraire d’artistes étrangers comme Sarah Bernhardt, qui en 1890 organise sa première tournée mondiale pour l’année suivante. Cependant, l’euphorie économique brésilienne ne subsiste pas longtemps. Lorsque Sarah Bernhardt débarque au Brésil en 1893, le pays traverse une forte crise, conséquence de la politique économique mise en place auparavant. Entre 1891 et 1894,

⁵⁷⁴ « João Caetano - Mas vejo que não me apresentaram nenhuma peça nacional !/ Frivolina - Nenhuma tivemos durante o anno... Isto é, houve duas revistas : O Grude, que aguou na primeira noite.../Tribofe - Não falemos de coisas tristes ! /Frivolina - ... e a Viagem ao Parnasso, que não fez sucesso ». (*Ibid.*, p.138).

le gouvernement du maréchal Floriano Peixoto⁵⁷⁵, plus austère, œuvre pour combattre la spéculation. De plus, la crise économique déclenchée par les premières années du régime mécontente divers secteurs de la population moyenne souffrant des prix élevés et de la vie de plus en plus chère⁵⁷⁶.

De plus, cette période connaît plusieurs mouvements qui s'opposent au régime républicain en vigueur, comme la *Revolução Federalista*, à Rio Grande do Sul entre 1893 et 1895 et la *Revolta da Armada* à Rio de Janeiro, dont l'éclosion coïncide avec la tournée de Sarah Bernhardt. La Marine, mécontente de son manque de prestige dans le nouveau régime, proteste contre la montée au pouvoir de Floriano Peixoto, qu'elle considère inconstitutionnelle. Il est cependant intéressant de noter que ce contexte d'instabilité politique n'a pas d'incidence sur le passage de Sarah Bernhardt dans la ville : ni sa figure ni son répertoire ne sont spécialement assimilés au symbole de révolution par les révoltés, ce qui aurait pu être le cas, et l'actrice, comme toujours, ne se mêle pas de politique. Malgré sa curiosité pour les événements, la vedette ne va pas aussi loin, et se contente de rendre public un témoignage amusant de l'aventure qu'elle aurait pu vivre lors du bombardement de la capitale brésilienne : « Le premier jour, très intéressée, je pensais avec un petit frisson, dont l'espérance, l'avouerai-je ! n'avait rien de désagréable : 'Je vais voir bombarder'⁵⁷⁷ ».

⁵⁷⁵ Venu au pouvoir après la démission du militaire Deodoro da Fonseca, Peixoto laisse le pays dans les mains d'un civil de São Paulo, Prudente de Morais.

⁵⁷⁶ « Empregados de lojas e bares, funcionarios publicos, artesaos e operarios, participando ativamente das agitações de rua, mostravam-se descontentes com a politica financeira do novo regime, pois sofriam com a alta dos preços e do custo de vida ». (Adriana Lopez et Carlos Guilherme Mota, *História do Brasil : uma interpretação*, Sao Paulo, Editora SENAC, 2008, p.568).

⁵⁷⁷ Sarah Bernhardt, qui visite Rio de Janeiro au moment de l'éclosion de la *Revolta da Armada* n'hésite pas à raconter à la presse française son témoignage de l'événement : « Depuis trois semaines que le câble nous apporte chaque jour, invariablement, la nouvelle que la flotte de l'amiral Custodio José de Mello continue à bombarder la capitale des Etats-Unis du Brésil, on pourrait croire que Rio de Janeiro est en ruines et sa population exterminée. Heureusement une interview que vient d'avoir un rédacteur de *l'Eclair* avec Mme Sarah Bernhardt, retour d'une nouvelle tournée dans l'Amérique du Sud, à bord du *Portugal*, est tout à fait rassurante à cet égard. Voici le récit aussi amusant que peu dramatique que fait l'éminente artiste de ce qu'elle a vu de ses propres yeux : Le premier jour, très intéressée, je pensais avec un petit frisson, dont l'espérance, l'avouerai-je ! n'avait rien de désagréable : « Je vais voir bombarder ». Il faut tout connaître, et l'occasion de voir un bombardement d'un peu près et cependant à portée des obus, ne se rencontre pas tous les jours. J'ouvre les yeux, et, ce qui n'était pas moins utile, les oreilles. Le premier coup de canon que j'entends part à cinq heures : je regarde avec ma longue-vue : je ne vois rien. Un deuxième, un troisième, un quatrième : rien. Des boulets de la Ligue de la paix auraient été plus pacifiques.[...] Le *Portugal*, à bord duquel je me trouvais, avait reçu l'ordre de ne laisser débarquer aucun de ses passagers. Cependant je manifestai l'envie de connaître les impressions que j'éprouverais en

La crise qui a lieu durant l'année de la deuxième tournée de Sarah Bernhardt au Brésil n'empêchera pas le succès de l'actrice dans les villes tropicales. Même en sachant que, cette fois-ci, des places pour les spectacles de la *Divine* coûtent relativement plus cher qu'en 1886⁵⁷⁸, il reste difficile de savoir, faute de documents plus convaincants, si l'actrice aurait fait moins ou plus de recettes lors de son deuxième passage au Brésil. Comme en 1886, les journaux mentionnent les salles vides à certains spectacles⁵⁷⁹ mais également le succès de certaines représentations. Toutefois, ce qui semble assez symptomatique de la nouvelle conjoncture sociale et économique, est le fait que l'image donnée par la presse autour de la deuxième tournée soit moins positive, par rapport à la première. Il semble alors que la présence d'autres artistes étrangers, grâce à la période des grandes émissions monétaires, ait rendu le public plus habitué aux grandes vedettes et moins impressionné par la présence de Sarah Bernhardt, qu'il avait d'ailleurs déjà vu sur scène. On remarquera également que certains journaux se montrent plus sévères vis à vis de la comédienne.

IV.2.SARAH, ETOILE MONDIALISEE

De retour d'Amérique, Sarah Bernhardt est une étoile confirmée au Théâtre de la Porte-Saint-Martin. Sa réapparition dans un spectacle inédit aura lieu l'année suivante, en 1887, avec *La Tosca* de Sardou. Nous avons pu voir dans le chapitre 2 à quel point cette pièce, qui remporte un succès populaire, est critiquée, notamment par Sarcey, qui

pleine rade, sous les obus, et enfin la sensation d'effroi, de terreur, de stupeur d'une ville que l'on bombarde. L'amiral français s'y prêta avec une galanterie exquise. Une chaloupe à vapeur fut mise à ma disposition vers le milieu de la deuxième journée et, sans grande émotion, je débarquai à Rio-Janeiro, où je séjournai depuis deux jours sous l'escorte de mes vaillants « cavaliers-marins ». Ma déception a été profonde. C'était là une ville assiégée ! Tout y était parfaitement si tranquille qu'on avait des nouvelles du bombardement que parce que la population se portait vers la plage pour voir ça. Ces gens-là étaient d'une sérénité parfaite, ils n'avaient pas l'air de croire que les obus étaient méchants et les canonnières ennemis les maintenant, par un tir singulier, dans cette illusion. Toutefois, je dois reconnaître qu'au moment de mon départ la population commençait à éprouver quelques inquiétudes. Je suis rentrée à bord du *Portugal* après les deux jours passés à Rio, avec le même bonheur que j'avais eu à mon débarquement [...] Voilà, monsieur quels sont mes impressions ; elles ne sont pas du tout « sensationnelles », pour me servir d'un terme que vous employez, je pense, et je n'ai qu'à vous dire en terminant que je ne crois pas que cet état de choses puisse durer longtemps. (« Au jour le jour », *Le Temps*, 4 octobre 1893).

⁵⁷⁸ En 1886, le prix des places prises à l'avance variait entre 50\$ 000 et 2\$000, alors qu'en 1893 elles étaient vendues entre 60\$ 000 et 3\$ 000.

⁵⁷⁹ Concurrencée par la fête populaire de Saint-Jean, Sarah Bernhardt aurait joué *Francillon* devant une salle à moitié vide. Cf. « Theatros e Concertos », *Jornal do Brazil*, 26 juin 1893.

l'accuse d'être un produit d'exportation. L'avis du chroniqueur, méprisant à l'égard de la pièce, n'empêchera pas la longue collaboration entre Sarah Bernhardt et Victorien Sardou, qui continuera de lui écrire des personnages sur mesure dans des drames aux intrigues haletantes. Ainsi, en 1890, la création de *Cléopâtre*, ouvrage écrit en collaboration avec Émile Moreau, à la Porte-Saint-Martin est fiévreusement attendue comme le grand événement dramatique de la saison, juste avant que l'actrice ne reparte en tournée, cette fois-ci mondiale.

Figure à la fois mythique et historique, l'Égyptienne avait déjà été prétexte à de nombreuses œuvres dramatiques, ce qui faisait d'elle une légende archi-représentée. Dans leurs commentaires à propos de la saison de 1887 au Théâtre de la Porte-Saint-Martin, Noël et Stoullig renvoient à diverses pièces sur le même sujet, comme *Antoine et Cléopâtre*, de Shakespeare, ou encore le rôle de Cléopâtre joué par Mlle George, à l'Odéon dans les années 1850, et par Mlle Rachel, à la Comédie-Française et bien d'autres exemples :

Faut-il enfin citer l'exquise nouvelle de Théophile Gautier, *Une nuit de Cléopâtre*, d'où M. Jules Barbier tira le livret mis en musique par Victor Massé ?... On en a tant dit sur Cléopâtre, faisait-on spirituellement remarquer, que nous ne voyons guère ce qui restera à dire à MM. Sardou et Moreau⁵⁸⁰.

En effet, reprise plusieurs fois par divers auteurs de théâtre, le sujet de la pièce de Sardou et Moreau n'est pas original, mais cela n'a pas d'importance. Au contraire, la popularité de Cléopâtre, et le fait que ce rôle avait déjà été incarné par d'autres comédiennes illustres jouent en faveur de la nouvelle création de Sarah Bernhardt, et lui font beaucoup de publicité avant même le soir de la première. Un long article publié dans *Le Figaro*⁵⁸¹, par exemple, explique à nouveau l'histoire de la reine égyptienne à partir de la visite au département des médailles de la Bibliothèque nationale, tandis que *Le Gaulois* annonce les détails de la nouvelle création théâtrale :

A la Porte-Saint-Martin, plus le jour de la première approche, plus l'activité augmente. [...] Sarah aura cinq robes, si toutefois on peut appeler robe six mètres de tissu non taillé dont elle se drapera, et qui n'aura d'autre forme que celle que lui donnera son corps, et d'autres

⁵⁸⁰ Édouard Noël et Edmond Stoullig, *Annales...*, op.cit, 1890, p.295.

⁵⁸¹ Un Badaud, « Le nez de Cléopâtre », *Le Figaro*, 13 octobre, 1890.

attaches que des scarabées des pierreries, dont elle se servira comme d'épingles. Ces cinq costumes sont d'une variété surprenante⁵⁸².

En plus de la somptuosité des costumes de Sarah Bernhardt, le journaliste remarque la fidélité de la mise en scène aux couleurs locales de l'Orient : le spectacle devant avoir « un petit ballet nubien au milieu duquel figurait une véritable danseuse fellah, qui exécute la danse du ventre⁵⁸³ », et la scène de la mort de Cléopâtre devrait être jouée avec un vrai serpent, que Sarah élevait dans « une cage vitrée⁵⁸⁴ ». La musique de scène composée par Xavier Leroux est également très attendue⁵⁸⁵, tout comme la beauté des décors signés Rubé, Chaperon et Jambon :

Par une échappée de cette salle hypostyle s'aperçoit une immense allée bordée des deux côtés de sphinx gigantesques, alternant avec des obélisques. C'est la reconstitution de la voie triomphale de Thèbes. [...] J'aurais voulu pouvoir reproduire les scènes principales, les grands mouvements de figuration, les décors importants, comme celui du troisième acte, le fameux décor panoramique autour duquel, il a été mené grand bruit, depuis quelque temps, et la terrasse du palais⁵⁸⁶.

⁵⁸² Tout Paris, « Bloc-notes parisien », *Le Gaulois*, 19 octobre 1890.

⁵⁸³ *Ibidem*.

⁵⁸⁴ *Ibidem*.

⁵⁸⁵ On observe, d'ailleurs, que juste après les premières représentations de *Cléopâtre*, les compositions de Leroux sont mises en vente par l'éditeur Harmattan (Voir : « Petites nouvelles », *Le Figaro*, 24 novembre 1890). Ceci montre, encore une fois, à quel point les divers aspects du spectacle pouvaient être commercialisés.

⁵⁸⁶ Tout Paris, « Bloc-notes parisien », *Le Gaulois*, 19 octobre 1890.

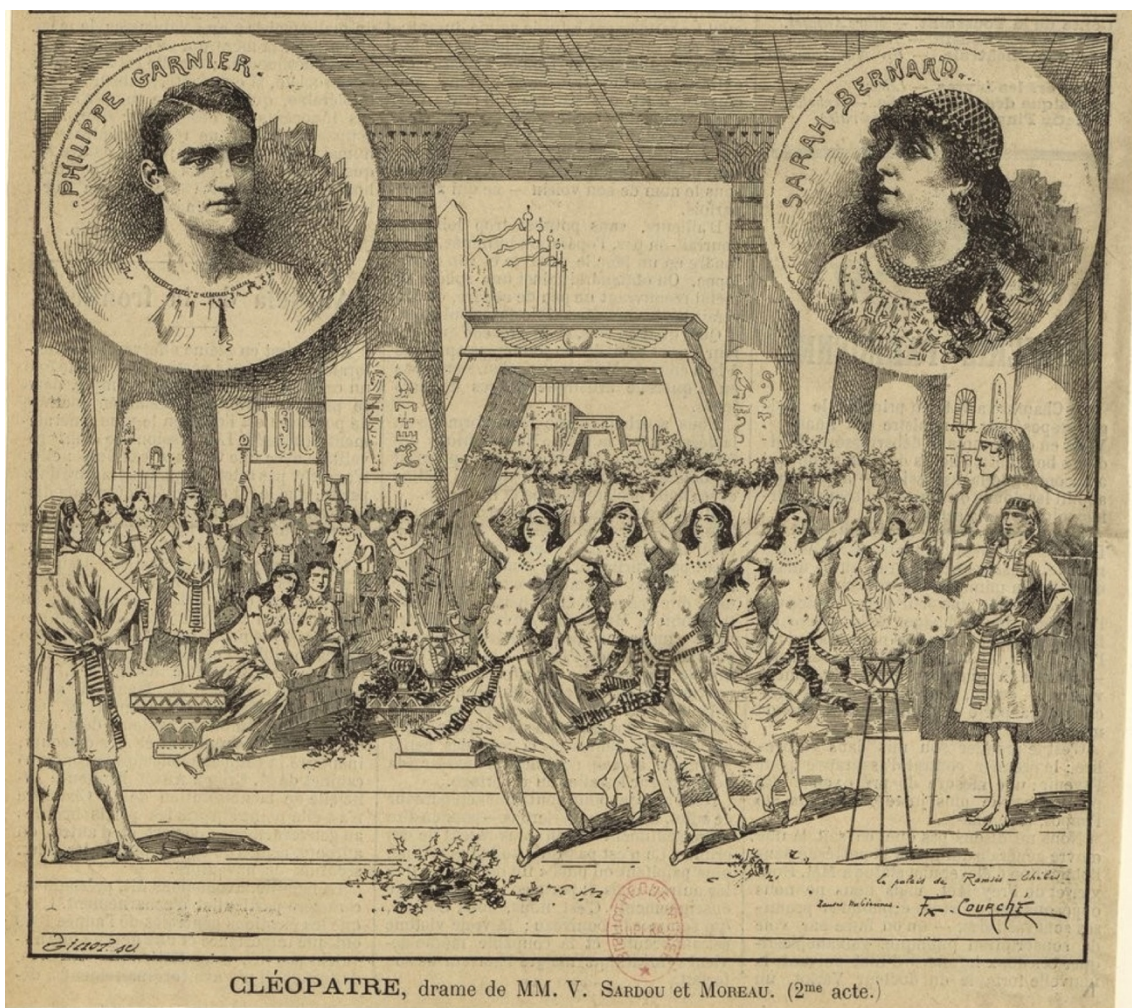


Figure 35 - *Cléopâtre*. Le palais de Ramsès. Scène des danses nubiennes⁵⁸⁷.

Le sujet de la pièce fournit, en effet, un cadre idéal pour les effets visuels et spectaculaires. Ainsi, plus que par sa qualité littéraire, le drame de Sardou et Moreau est présenté comme une sorte de « tragédie-féerie⁵⁸⁸ », pièce à grand spectacle, dont la mise- en scène devait « dépasser celle de *Théodora*⁵⁸⁹ », qui avait « partout laissé de grands souvenirs⁵⁹⁰ ». De plus, la nouvelle création de la *Voix d'Or* était aussi très attendue par le poids du rôle principal, qui défiait Sarah Bernhardt d'être toujours aussi

⁵⁸⁷ Estampe parue dans le journal *Le Petit Messager parisien*, 4 novembre 1890.) Source, BnF, Arts du Spectacle.

⁵⁸⁸ X., « *Cléopâtre* », *Le Figaro*, 22 août 1890.

⁵⁸⁹ *Ibidem*.

⁵⁹⁰ *Ibidem*.

fascinante sur scène, voire la conviendrait à dépasser les succès qu'elle avait eus auparavant en incarnant d'autres héroïnes⁵⁹¹.

Le personnage homonyme de *Cléopâtre* appartient, par ses qualités de souveraine, à la même lignée que d'autres protagonistes composées par Sardou, comme la princesse russe Fédora (1882) ou Théodora (1884), l'impératrice de Constantinople, et s'approche également d'autres rôles remarquables, comme celui de Floria Tosca (1887), grande cantatrice italienne, belle et charmeuse. Il s'agit là de personnalités fortes, qui fascinent puisqu'elles sont liées au pouvoir, mais aussi parce qu'elles incarnent un certain idéal féminin. Sortes de « femmes fatales », ces héroïnes majestueuses sont des figures félines, mystérieuses séductrices, sensuelles, énergiques mais également très passionnelles, voire soumises à l'amour qu'elles consacrent à leurs amants. En ce sens, elles correspondent à l'imaginaire construit au XIXe siècle autour de l'essence féminine, laquelle serait marquée par l'hystérie⁵⁹². Pour le cas de Cléopâtre, ceci est davantage évident car ce personnage mythique représente, aujourd'hui comme au XIXe siècle, « la beauté extrême à laquelle aucun homme ne résiste⁵⁹³ ». L'Égyptienne représente la puissance, l'exubérance, la séduction, bref celle qui aurait pu « changer la face du monde antique ».

Comme nous l'avons vu dans le chapitre 2, dans les années 1880 Sarah Bernhardt est au sommet de son exubérance, pendant sa carrière indépendante, l'actrice s'impose durant la décennie suivante comme la grande artiste, vedette, la « divine », comme on l'a appelée, pour devenir enfin, à partir de 1900, notamment avec le succès

⁵⁹¹ Entre 1886 et 1893, Sarah Bernhardt crée ou reprend des personnages comme *La Tosca*, de Sardou, *Francillon*, de Dumas fils, *Thérèse Raquin*, de Zola, et *Jeanne d'Arc*, de Jules Barbier. D'ailleurs, sur cette dernière, la remarque faite par Claudette Joannis nous semble très intéressante en ce qui concerne la popularisation de l'image de Sarah Bernhardt : « Sa prestation dans Jeanne d'Arc, en lui conférant une aura de responsabilité morale, corrige l'image négative de la comédienne dans les milieux où les actrices passent encore pour des créatures malfaisantes » (Claudette Joannis, *Sarah...*, *op.cit.*, p.61).

⁵⁹² Très étudiée par la médecine, l'hystérie demeure au XIXe siècle en effet, selon Nicole Edelman, la quintessence de la féminité : l'hystérique, « qui parle et déraisonne, pleure, rit, embrasse », dont la « sensibilité s'exacerbe moralement et physiquement » est considérée notamment à la fin de la période comme « une femme excessivement femme ». Par ailleurs, comme observe l'auteure le terme hystérique se popularise au long du XIXe siècle, Francisque Sarcey lui consacrant une rubrique dans son dictionnaire de mots et d'expressions à la mode (*Le Mot et la Chose*, de 1861). Cf. Nicole Edelman, *Les métamorphoses de l'hystérique : du début du XIXe siècle à la Grande Guerre*, Paris, La Découverte, 2003. Ouvrage consulté en format électronique Kindle. (voir emplacement 337, 8446 et 2467).

⁵⁹³ Voir Clélie Mathias et Marc Restellini, « Cléopâtre, la première femme fatale » In *Tous les chats sont gris*, émission diffusée le 2 mai 2014, FranceInter.

de *L'Aiglon*, une légende du théâtre français. « Reine de l'attitude, princesse des gestes », pour employer la formule d'Edmond Rostand⁵⁹⁴, Sarah Bernhardt est en 1890, une sorte de Cléopâtre de l'art dramatique français. Son image en tant que figure publique se confond donc avec celle des rôles qu'elle joue sur les planches, femmes fortes, puissantes et passionnelles. Dans ce sens, la nouvelle création du Théâtre de la Porte-Saint-Martin est attendue comme un événement important tantôt par les aspects esthétiques du spectacle tantôt puisqu'il est en quelque sorte la célébration de la *star* elle-même. Il s'agit là, encore une fois, d'un jeu typique du système du vedettariat qui consiste en l'appropriation par la vedette des grands rôles (qu'il s'agisse de personnages consacrés au théâtre, comme nous avons pu le montrer dans le chapitre 2, ou de figures historiques emblématiques, comme c'est le cas de Théodora, Jeanne d'Arc ou Cléopâtre).

La nouvelle héroïne de Sardou offre alors à Sarah Bernhardt l'occasion de se montrer au public parisien dans toute son exubérance de *star* : très richement habillée et entourée par des décors féeriques⁵⁹⁵.

⁵⁹⁴ A l'occasion de la journée Sarah Bernhardt en 1896, Edmond Rostand consacre un sonnet en honneur à l'artiste, qu'il appelle « Reine de l'attitude et princesse des gestes ».

⁵⁹⁵ A cet égard, Claudette Joannis note : « Dès qu'elle recouvre sa liberté, après avoir démissionné de la Comédie-Française en 1880, et qu'elle monte sa propre compagnie, elle va travailler avec beaucoup de soin à la conception et à la fabrication de ses costumes. Elle prend conscience que la manière de se mouvoir sur scène, la gestuelle sont des éléments de séduction au moins aussi essentiels que la voix, la diction et l'interprétation. [...] Elle considère que les costumes doivent habiller l'acteur avec toute l'exactitude et la profusion de luxe qu'exige le rôle. Il s'agit d'entretenir l'illusion et de transporter le spectateur vers les sommets de la beauté. [...] Le public parisien ne peut pas imaginer de la voir autrement que somptueusement costumée. » (Claudette Joannis, *Sarah...*, *op.cit.*, p.104-108).



Figure 36 - Sarah Bernhardt dans le rôle de Cléopâtre⁵⁹⁶.

Il est à cet égard intéressant de remarquer certains passages du texte qui précèdent la première apparition de l'Égyptienne dans la pièce. Les personnages Thyrsus et Dellius discutent à propos de Cléopâtre, mais le portrait qu'ils tracent semble s'appliquer autant à la mythique reine de l'intrigue qu'à l'actrice qui l'incarne.

Dellius : [...] Dès son retour à Rome, César [...] l'eût épousée.

Thyrsus : Je le sais ; mais Cléopâtre, en ce temps-là, était dans toute la fleur de sa jeunesse.

Dellius : Et aujourd'hui elle est dans tout l'épanouissement de sa beauté. Cette beauté d'ailleurs, radieuse, triomphante, n'est rien au prix du charme étrange qui s'en dégage et nous grise. Est-ce philtre africain, prestige, magie ? Je ne sais. Toujours est-il que l'on n'affronte pas en vain la caresse de son regard, la musique enchanteresse de sa voix, la perfidie voluptueuse de sa démarche. Musicienne exquise, danseuse accomplie, elle est poète à ses heures, lutte de sagesse avec les philosophes, de science, avec les savants, et sait, tout à coup, à la gravité d'une reine, faire succéder la folle gaîté d'une enfant. Tous les langages lui sont familiers et tous les masques. Artificieuse et souple, elle te charmera par sa candeur, ou t'attendrira par ses larmes. Enfin,

⁵⁹⁶ Source BnF, Arts du Spectacle.

Thyrseus, toutes les séductions de la femme réunies en une seule femme, tous les poisons concentrés en un seul ! Voilà Cléopâtre⁵⁹⁷ !

Si, lorsque Sarah Bernhardt intégrait la Comédie-Française, elle était dans la « fleur de sa jeunesse », en 1890, elle est, tout comme sa Cléopâtre, « dans l'épanouissement de sa beauté », ou du moins de sa notoriété. De plus, le caractère scandaleux de la comédienne, son intelligence reconnue (Sarah sculpte et écrit pour le théâtre), sa figure considérée comme très charmante, et sa « voix d'Or » la rapprochent, de la reine égyptienne décrite par Sardou et Moreau. Cette confusion entre la fable et la réalité, n'est pourtant pas hasardeuse, mais, bien au contraire, il s'agit là d'une ressource essentielle de la dramaturgie sur laquelle s'appuie le *star system*, où la présence de l'actrice devient aussi, voire plus importante, que les divers éléments du spectacle, parmi lesquels se trouve le texte. Nous pouvons alors imaginer l'effet causé par la première entrée de Sarah Bernhardt sur scène, lorsque dans le premier acte Cléopâtre débarque à Tarse :

Soutenue par sa suivante Charmiane, Cléopâtre a mis pied à terre. Elle est vêtue d'une tunique de lin transparent, que retient une ceinture d'émaux ; une broderie ornée d'un joyau accuse la pointe de ses seins ; de dessous son casque d'or en forme d'épervier ruissellent ses cheveux, dont on devine sous le voile les minces tresses rousses ; des bracelets sonnent à ses poignets et à ses chevilles, des colliers bruissent à son cou, des bagues brillent à chacun de ses doigts ; elle tient un spectre en forme de crosse ; derrière elle, deux grands esclaves nubiens balancent des éventails de plumes d'autruche. Au moment où elle va entrer sous le portique, une poussée se produit : des légionnaires s'approchent, curieux ; elle tend son sceptre⁵⁹⁸.

Ces didascalies nous suggèrent autant les costumes luxueux de l'actrice que sa gestuelle triomphale et majestueuse. En outre, alors qu'en 1890 Sarah Bernhardt est déjà une grande voyageuse, devant d'ailleurs partir en tournée mondiale l'année suivante, nous ne pouvons pas nous empêcher de rapprocher cette scène des descriptions de l'arrivée de Sarah elle-même en bateau⁵⁹⁹, dans les divers pays qu'elle parcourt.

⁵⁹⁷ « Cléopâtre », Acte 1, scène II in Victorien Sardou, *Théâtre complet de Victorien Sardou*, Tome IV, Paris, Albin Michel, 1935, p.199.

⁵⁹⁸ « Cléopâtre », Acte 1, scène IV in Victorien Sardou, *Théâtre complet de Victorien Sardou*, Tome IV, Paris, Albin Michel, 1935, p.208.

⁵⁹⁹ Voir chapitre 3.



Figure 37 - Dessin représentant le deuxième acte de *Cléopâtre* avec Sarah Bernhardt dans le rôle titre⁶⁰⁰.



Figure 37 - Maquette d'un des costumes de *Cléopâtre*⁶⁰¹.

⁶⁰⁰ Source BnF, Arts du Spectacle.

⁶⁰¹ Source BnF, Arts du Spectacle.

Malgré l'énorme réclame faite autour de l'intrigue, de la mise en scène de Félix Duquesnel, ses décors et ses costumes (signés Théophile Thomas⁶⁰²), ainsi que la musique de Xavier Leroux, *Cléopâtre* ne plaît pas aux critiques parisiens. La pièce est jouée pour la première fois au Théâtre de la Porte-Saint-Martin le 23 octobre 1890 et tient à l'affiche jusqu'au mois de janvier 1891⁶⁰³, sans trop enthousiasmer les journalistes et chroniqueurs. Noël et Stoullig, écrivent, par exemple à propos de la saison à la Porte-Saint-Martin : « On en a tant dit sur *Cléopâtre*, faisait-on spirituellement remarquer, que nous ne voyons guère ce qui restera à dire à MM. Sardou et Moreau. – Bien peu de chose, en effet, autant dire rien : voilà bien ce qu'est le drame sans action qu'on nous a donné à la Porte-Saint-Martin⁶⁰⁴ ». À son tour, Francisque Sarcey, regrettait le manque de qualité littéraire de la création de Sardou et Moreau, en soulignant, comme il l'avait déjà fait pour le cas de *La Tosca*, que la spectacularité de la pièce n'était qu'un artifice superflu, utile, en revanche, lors des tournées de la comédienne :

J'arrive au grand événement de la semaine : la première représentation de *Cléopâtre*, drame en cinq actes et six tableaux, de M. Victorien Sardou et Emile Moreau. Ce grand événement en est un fort petit, si l'on ne considère que le mérite intrinsèque de l'ouvrage. Mais il avait pris une importance extraordinaire, grâce à la curiosité passionnée que soulève toujours toute création nouvelle de Mme Sarah Bernhardt, grâce aussi peut-être à l'une des plus prodigieuses réclames et à l'une des plus savamment organisées qu'il y ait jamais eu. [...] Et *Cléopâtre* n'est à vrai dire qu'une féerie, pseudo-historique, avec un morceau de bravoure à chaque tableau pour la prima donna. Quand M. Victorien Sardou travaille pour Mme Sarah Bernhardt, il réduit ses ambitions. Il se résigne à n'être que le metteur en œuvre de son génie. Il lui taille, dans un sujet donné, des scènes qu'elle peut jouer toute seule ou aidée de quelques comparses insignifiants. Ces scènes, il lui est loisible, quand elle part pour une tournée à l'étranger, de les mettre dans sa malle avec ses toilettes les costumes des figurants ; elle y ajoute ce que peut emporter de décors un train ou un navire, et vogue galère⁶⁰⁵ !

Le classement de la pièce en féerie pseudo-historique, ne pouvait être qu'outrageant à l'égard des Sardou et Moreau, qui présentaient *Cléopâtre* comme un

⁶⁰² Ces costumes sont, selon Claudette Joannis, « directement inspirés des planches du musée de Boulaq, au Caire » (Claudette Joannis, *Sarah...*, *op.cit.*, p.104).

⁶⁰³ C'est d'ailleurs le Théâtre Libre d'Antoine qui s'installe temporairement pendant les mois suivants à la Porte-Saint-Martin.

⁶⁰⁴ Édouard Noël et Edmond Stoullig, *Annales...*, *op.cit.*, 1890, p.295.

⁶⁰⁵ Francisque Sarcey, « Chronique théâtrale », *Le Temps*, 27 octobre 1890.

« drame », catégorie beaucoup plus noble. Cependant, dans sa critique, Sarcey reconnaît la qualité des aspects visuels du spectacle et de la mise en scène de Duquesnel. Le passage à propos de cet aspect est particulièrement intéressant, car, pour le critique, le mérite de la mise en scène de *Cléopâtre* n'est pas que dans la beauté des tableaux, qu'il appelle la « décoration animée », mais dans l'orchestration des mouvements des acteurs, notamment dans la scène où Cléopâtre séduit Antoine :

La mise en scène... Mon Dieu ! que je suis fâché qu'il n'y ait dans la langue qu'un seul mot pour exprimer deux choses très différentes. La galère de Cléopâtre glisse sur les eaux du fleuve ; c'est de la mise en scène, puisque l'on m'oblige à employer ce terme. Mais ce n'est, à vraiment parler, que de la décoration animée. Celle-là, on peut toujours l'avoir, avec un peu de goût et beaucoup d'argent. Il y a une autre mise en scène, bien plus importante, et qui relève de l'art véritable. Elle consiste à traduire l'idée du poète, quand il a écrit la scène, par le mouvement des acteurs qui la jouent, à rendre visible aux yeux ce qui n'eût été, sans cet artifice, que perçu par l'intelligence⁶⁰⁶.

Ainsi dans la pensée de Sarcey, apparaît le concept de mise en scène comme un agencement des divers éléments scéniques, dont la finalité serait la traduction de l'idée de l'auteur. Si le célèbre critique perçoit cet aspect dans *Cléopâtre*, il n'est pas, nous l'avons vu, trop impressionné par les effets de machinerie, dont bénéficiait la création de Sarah Bernhardt.

De manière générale, les différentes critiques parues autour de *Cléopâtre* mettent l'accent sur la mise en scène, au détriment des aspects textuels. Ce qui est frappant, au regard de tous, est la spectacularité de la pièce, qui permettait à Sarah Bernhardt de montrer son prodigieux talent, tout en charmant le public par les effets visuels de la scène. Costumes, décors, ainsi que technologies liées à la machinerie théâtrale deviennent alors fondamentaux pour cette pièce, qui, selon Sarcey, était taillée sur mesure pour les spectateurs étrangers, friands des grands spectacles féeriques :

Je regrette toujours le temps où elle jouait des chefs-d'œuvre, qui n'avaient pas été faits exprès pour elle : elle y donnait sa note, qui charmait d'autant plus que l'admiration avait le temps de se reposer et de prendre haleine, tandis qu'on écoutait les autres. A quoi bon tous ces regrets ! Si Mme Sarah Bernhardt demande encore leurs louanges aux Parisiens, c'est pour qu'ils sonnent la fanfare de son entrée à New York.

⁶⁰⁶ Francisque Sarcey, « Chronique théâtrale », *Le Temps*, 27 octobre 1890.

Bon voyage donc ! Mais les Anglais et les Américains chez qui l'on joue couramment la *Cléopâtre* de Shakespeare trouveront-ils suffisante celle de Sardou⁶⁰⁷ ?

Dans le même sens, Gilbert Augustin-Thierry considérait que la pièce n'était pas plus qu'un « article-exportation » et que les représentations à Paris ne consistaient qu'en une stratégie de publicité mondiale conçue par Sarah Bernhardt et ses imprésarios :

Oh ! je sais bien, la pièce nouvelle appartient à ce genre spécial que le commerce parisien appelle 'article-exportation'. Avant deux mois cette *Cléopâtre* aura émigré (elle est achetée déjà à *great deal of money*), elle ira exhiber ses beautés, pour nous demeurées secrètes, aux regards plus naïfs des citoyens de Chicago, ces articles en grosses victuailles. A Paris, sans doute, les auteurs n'ont voulu tenter qu'une expérimentation préalable, et peut-être nous demander de les aider à faire réclame. Quel triomphe assuré pour le barnum de *Cléopâtre*, si de New York à *San-Frico*, tout au travers des cités de « la jeune nation », pouvait s'étaler cette annonce : « Le stupéfiant succès français ! La merveille des merveilles du vieux monde !!! CLÉOPATRA !!! ... SERPENT VIVANT !!! » ... Eh bien, il faut le dire, j'ai peur que notre public se prête assez mal à cette combinaison⁶⁰⁸.

IV.2.1.Des grands spectacles adaptés pour les tournées : le choix du répertoire en 1893

Si la deuxième tournée de Sarah Bernhardt au Brésil est plus courte que la première, son répertoire est, en revanche, plus varié. Alors qu'en 1886 l'actrice reste soixante deux jours entre Rio de Janeiro et São Paulo, et se présente dans neuf rôles différents, en 1893, elle n'y passe que 39 jours, en jouant, toutefois, douze pièces⁶⁰⁹. Il était tout à fait naturel qu'après un intervalle de sept ans le répertoire de la vedette s'élargisse. En travaillant au Théâtre de la Porte-Saint-Martin, à Paris, Sarah Bernhardt avait eu le temps de créer de nouveaux rôles, dont les héroïnes de Sardou, que nous avons évoquées plus haut. En plus des sept titres présentés en 1886⁶¹⁰, le répertoire de 1893 compte cinq pièces nouvelles: *Cléopâtre* (Sardou et Moreau), *La Tosca* (Sardou),

⁶⁰⁷ *Ibidem*.

⁶⁰⁸ Gilbert Augustin-Thierry. (Périodique non localisé. Coupure de presse intégrant le document disponible à la BnF (Arts du Spectacle, Gallica) : « Sarah Bernhardt dans *Cléopâtre*, drame de Victorien Sardou, documents iconographiques ». Cote :IFN- 8438758.

⁶⁰⁹ Voir les chronologies de chaque tournée dans les Annexes.

⁶¹⁰ Voir tableau.

Jeanne D'Arc (Jules Barbier), *Francillon* (Dumas fils) et *La Dame de Chaland* (Giacosa).

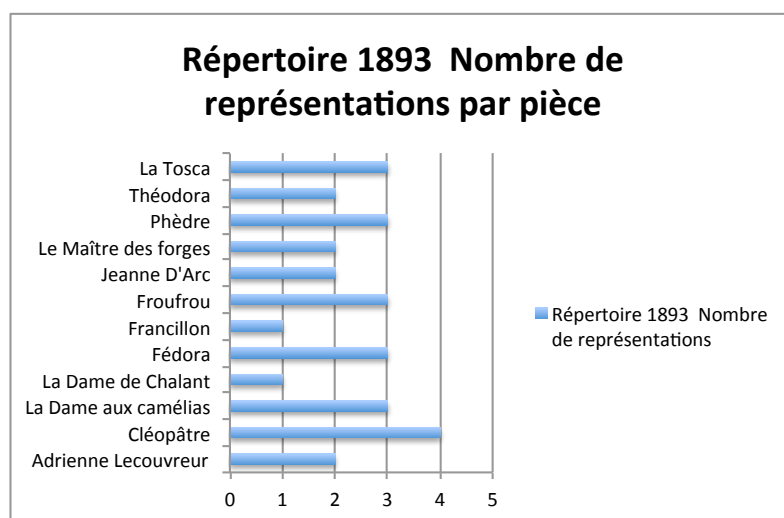


Tableau 4 - Répertoire de Sarah Bernhardt en 1893.

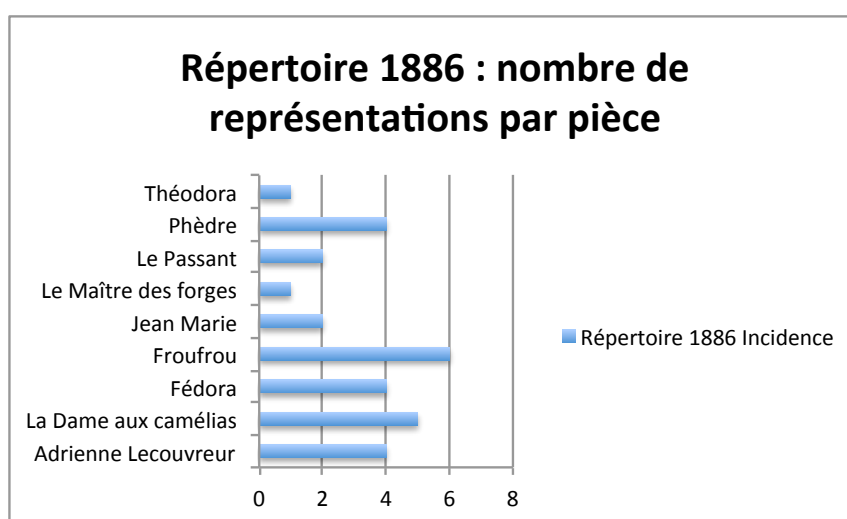


Tableau 5 - Répertoire de Sarah Bernhardt en 1886.

Intégrant une tournée mondiale qui dure trois ans, le deuxième voyage de la diva lui impose un rythme de travail plus intense qu'avant : elle joue vingt-neuf fois, alors que dans son premier voyage, plus long, elle apparaît vingt-quatre fois sur scène. La compagnie fait, en effet, très peu de relâches durant son deuxième séjour au Brésil dans la mesure où les *impresarii* promettent au public local une programmation ambitieuse sans redites. En réalité, certains spectacles se répètent : *Cléopâtre*, *La Tosca*, *Froufrou*, *Fédora* et *La Dame aux camélias* apparaissent plus de trois fois à l'affiche, ce qui démontre bien la préférence du public brésilien pour certaines pièces. Un examen

des différences entre le répertoire présenté à Rio de Janeiro et à São Paulo, où l'actrice se rend pour à peine quinze jours, permet de reconnaître les pièces qui, pour les imprésarios de la tournée, marcheraient le mieux auprès du public. La saison à São Paulo laisse de côté *Francillon*, et *La Dame de Chaland*, tout en doublant les soirées de *Cléopâtre* et *La Dame aux camélias*.

Les pièces écrites par Sardou occupent, en effet, une place importante dans le répertoire de la tournée de 1893. C'est d'ailleurs dans le rôle de Floria Tosca que Sarah Bernhardt débute sa saison autant à Rio de Janeiro qu'à São Paulo. Même si le regard des critiques parisiens est très arrogant à l'égard des spectateurs non francophones, ils semblent ne pas avoir tort lorsqu'ils observent que ces pièces étaient fortement pensées pour le public étranger. Il paraît évident que pour ces auditoires la spectacularité demeurerait un attrait fondamental et qu'un triomphe à Paris assurait à la pièce, au moins, un intérêt international. Il est, en ce sens, assez significatif que lors de la création de *Cléopâtre* en 1890, le journal brésilien *O Paiz* lui consacre une rubrique entière, en présentant une description détaillée, tirée d'une chronique publiée par *Le Figaro*⁶¹¹, de chaque tableau du spectacle:

La représentation de cette pièce est le sujet du jour à Paris, c'est l'événement qui fait le plus de bruit et qui secoue les théâtres de la grande capitale. [...] La partie scénographique de *Cléopâtre* est admirable et correspond aux exigences de tous les spectateurs. [...] Au lever du rideau, la lumière de la salle s'éteint graduellement et la scène, enfin, n'est éclairée que par la projection de la lumière électrique. Alors les spectateurs assistent émerveillés au déroulement continu, prolongé, jusqu'aux plans les plus éloignés, du panorama de la grande plaine du fleuve du Memphis⁶¹².

⁶¹¹ Le périodique brésilien n'en fournit pas la source exacte.

⁶¹² « A representação desta peça é o assumpto do dia em Paris, é o acontecimento mais ruidoso que desde muito tem agitado os theatros da grande capital. [...] A parte scenographica de *Cleopatra* é admiravel e corresponde às exigencias de todos os espectadores. [...] Ao levantar o panno, a sala vai gradualmente escurecendo e o palco, afinal, é só illuminado por projecção de luz electrica. Entao os espectadores assistem maravilhados ao desdobrar continuo, prolongado, até os mais distantes planos, do panorama da varzea do Memphis » (« Artes e artistas », *O Paiz*, 3 décembre 1890).

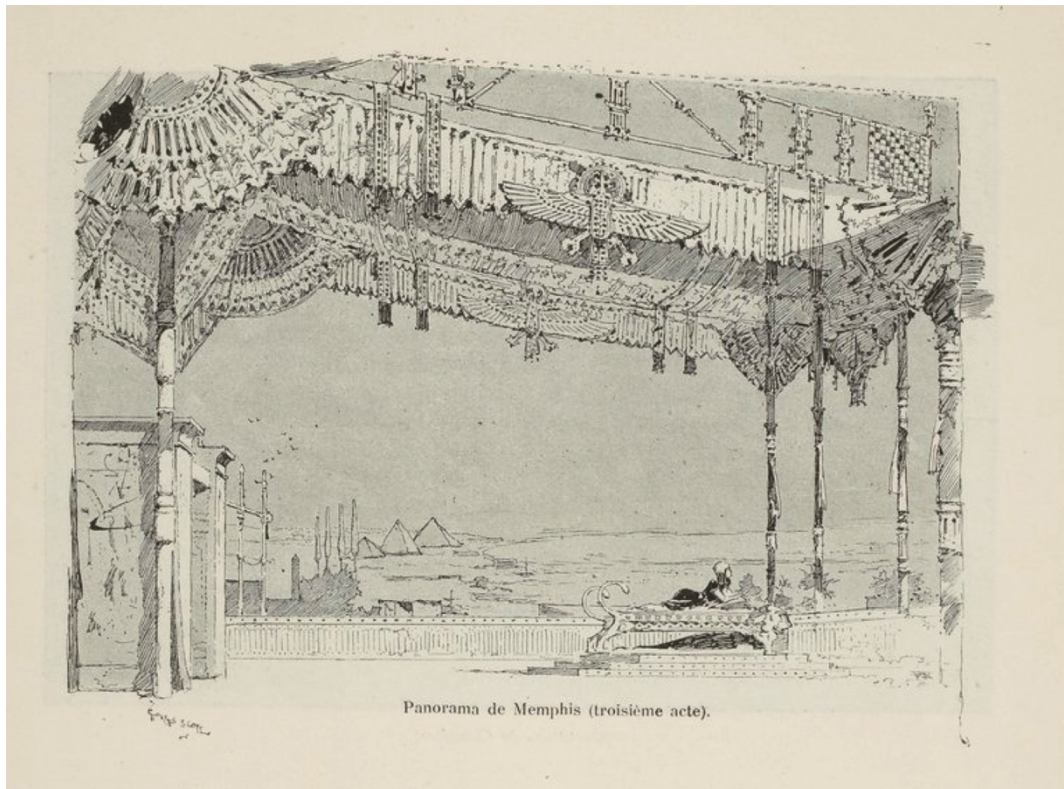


Figure 38 - Dessin du Panorama de Memphis, l'un des décors de *Cléopâtre*⁶¹³.

Décrite lors de sa création à Paris comme un grand spectacle, malgré sa mauvaise qualité littéraire, *Cléopâtre* intègre dès l'année suivante le répertoire de la tournée mondiale de Sarah Bernhardt. Il convient alors de se demander comment cette pièce, et bien d'autres intégrant le répertoire de Sarah Bernhardt, reconnues par leur spectacularité, ont pu être jouées à l'étranger. Dans quelle mesure un spectacle aussi majestueux, avec un ballet, des grands mouvements de figuration, des costumes riches et des décors panoramiques, exigeant une machinerie théâtrale performante a pu être exécuté lors des tournées, particulièrement celle qui a lieu au Brésil en 1893 ?

Une analyse de l'affiche de *Cléopâtre* à Rio de Janeiro en 1893 offre de nombreux éléments permettant une réflexion sur ces questions.

⁶¹³ Dessin paru dans un journal non identifié). Source: BnF, Arts du Spectacle.

THEATRO BRASILEIRO
(TEMPORARIA 1893)
Empresa LUIZ DUCCI
TOURNÉE
SARAH BERNHARDT
Direction M.^{rs} E. Abbey et Maurice Grau
ADMINISTRATEUR GÉNÉRAL: MR. VICTOR ULLMANN

Segunda-feira 19 de Junho de 1893
Terceira recita de assignatura
Primeira e unica representação do afamado drama em 5 actos e 6 quadros de Mrs. Victorien Sardou e Emile Moreau, musica de scene de Mr. Xavier Lerout.

O ultimo grande successo de Pariz
CLEOPATRA
Protagonista **Sarah Bernhardt**

PERSONAGENS

Cléopâtre Mme. SARAH BERNHARDT.	Marc Antoine MM. ALBERT DARMONT
Octavie » Jane Méa.	Kephren » Rebel.
Charmiane » Valdey	Demetrius » Piron.
Iras » Seylor.	Dellius » Deneubourg.
Un Esclave » Durand.	Un Esclave » Munié.
Olympus MM. Hems.	Dercetas » Angelo.
Juba » Cartercau.	Thyrseus » Decor.
Le Secrétaire » Movel.	Le Gouverneur » Lemer.
Strepsiade » Duberry.	Octave » Deval.
Un officier » Dinard.	L'intendant » Libert.
	Le Notable » Albouy.
	Saint Martin de Paris

Costumes et accessoires du theatre de la porte
Decors nouveaux de Mr. Rovescalli de Milan.

1. ^{er} Tableau: La barque de Cléopâtre	4. ^{er} Tableau: A Actium
2. ^{er} Tableau: Une salle du Palais à memphis	5. ^{er} Tableau: Marc Antoine et Cléopâtre
3. ^{er} Tableau: Le messenger	6. ^{er} Tableau: La mort de Cléopâtre

PREÇOS AVULSOS

Camarotes de 1.^o ordem com 5 entradas 60\$000	Cadeiras de 2.^a classe 7\$000
Camarotes de 2.^a ordem com 5 entradas 50\$000	Galeria numerada de 1.^a fila 4\$000
Cadeiras de 1.^a classe 14\$000	Bita de 2.^a e 3.^a fila 3\$000
Varandas 14\$000	Entrada de camarote 4\$000

Os bilhetes a venda no escriptório da empresa na Rua do Ouvidor n. 107 e na bilheteria do
theatro depois das cinco horas da tarde.
Principia ás 8 1/4.

Typ., rua Sete de Setembro 171

Figure 39 - Affiche de *Cléopâtre*, tournée brésilienne de 1893.

La première chose qui retient l'attention lorsque l'on regarde cette affiche est la manière hiérarchisée dont les informations à propos du spectacle sont présentées.

Marque du système du vedettariat, le nom de Sarah Bernhardt « rivalise » avec le titre du spectacle. Il est présenté trois fois en gras : en haut de la page, en composant l'expression « Tournée Sarah Bernhardt », et en taille à peine plus petite que celle du nom du spectacle, situé au centre de l'affiche, juste en dessous du titre *Cléopâtre*, dans la formule « Protagoniste Sarah Bernhardt ». Enfin, le nom de la diva figure parmi les personnages de la pièce, évidemment le premier de la liste.

Également en évidence, par le gras ou par la taille des polices, se trouvent les informations sur le nom du théâtre où aura lieu le spectacle, le *Theatro Lyrico* ; le mot « Tournée » ; le nom de l'impresario brésilien « Luiz Ducci », dont la police est d'ailleurs plus grande que celle des entrepreneurs américain et français, Henry Abbey (écrit E. Abbey) et Maurice Grau, et légèrement plus grande que celle de l'administrateur de la compagnie Victor Ullmann. A cet égard il est intéressant de noter que ni Abbey, ni Grau ne sont présents au Brésil lors de la tournée de 1893, tandis que Victor Ullmann embarque à bord du *Potosi*, avec femme et enfant, comme l'indique la liste des passagers destinée aux autorités brésiliennes (voir image plus loin). La présence de Ullmann au Brésil justifie peut-être l'importance que son nom prend sur l'affiche, juste derrière celui de Luiz Ducci, responsable de l'organisation de la tournée au Brésil en 1893, et de la confection de cette même affiche. Il semble logique que Ducci, en annonçant la tournée, essaie de mettre en valeur son propre nom, qui apparaît en haut de la page, juste avant « Tournée Sarah Bernhardt ».

Les autres renseignements qui ressortent de l'affiche sont la date de la représentation, ainsi que l'information que l'événement correspond au « troisième récit de la saison » à Rio de Janeiro. Même si de manière subjective, ces marques de temporalité sollicitent la présence du lecteur au spectacle, elles donnent à voir une certaine variété dans le répertoire de la tournée (composé de plusieurs récits). En effet, les entrepreneurs avaient intérêt à présenter Sarah Bernhardt dans différents rôles, couvrant ses grands succès, déjà vus au Brésil en 1886, mais aussi ses nouveaux triomphes⁶¹⁴. Il est d'ailleurs intéressant de constater qu'une autre affiche, parue dans le

⁶¹⁴ A ce propos, comparer les tableaux qui listent les répertoires des trois tournées plus en bas.

journal *Gazeta de Notícias* du 10 juin 1893⁶¹⁵, présente un large nombre de pièces qui devaient composer le répertoire de la tournée brésilienne, et être jouées lors de représentations uniques⁶¹⁶. Les pièces citées dans la publicité ne sont pas, d'ailleurs, toutes jouées, la liste devant correspondre à peu près à l'ensemble du répertoire de la tournée mondiale, au nombre de dix-huit⁶¹⁷ alors qu'en réalité ne sont représentés que douze des titres annoncés.

Figurant juste après les noms des auteurs du spectacle, Sardou, Moreau et Leroux (pour la musique), écrits avec une police aussi petite que celle des noms des acteurs de la troupe (à l'exception de Sarah Bernhardt), se trouve la formule « Le dernier grand succès de Paris ». Ce qui montre, en effet, comme le déclaraient Gilbert Augustin-Therry et Sarcey, cités plus haut, l'importance du « verdict » du public de Paris, ou plutôt de ses critiques, sur la publicité des pièces jouées en tournée à l'étranger. La promesse de donner à voir le dernier grand triomphe de la Porte-Saint-Martin attire le public brésilien, toujours friand de connaître les nouveautés théâtrales des grandes capitales européennes, bien que, comme nous l'avons déjà vu, le pays soit de plus en plus visité par des artistes étrangers et donc en contact avec le théâtre pratiqué en Europe.

Enfin, pour des raisons pratiques, les derniers aspects mis en relief sur l'affiche sont les prix et l'horaire des représentations. Les billets coûtent toujours aussi chers qu'en 1886, comparés à ceux d'autres spectacles joués à Rio de Janeiro pendant la même période. En 1893, les places pour les spectacles de Sarah Bernhardt étaient

⁶¹⁵ Voir Annexes.

⁶¹⁶ Une note, en français et en portugais, sur l'affiche avertit : « On ne répètera pas les pièces en abonnement ».

⁶¹⁷ *La Dame aux camélias*, *L'Étrangère*, *Francillon*, *Le Demi-monde* et *Denise*, de Dumas fils, *Le Maître des forges*, de Georges Ohnet, *Frou-frou*, de Meilhac et Halévy, *Adrienne Lecouvreur*, de Scribe et Legouvé, *Jeanne d'Arc*, de Jules Barbier, *Phèdre*, de Racine, *La Dame de Chaland*, de l'Italien Giacosa, *Fédora*, *La Tosca*, *Théodora*, de Sardou, *Cléopâtre*, de Sardou et Moreau, *La Paix en ménage*, de Maupassant, *On ne badine pas avec l'amour*, d'Alfred de Musset et *L'Aveu*, de Sarah Bernhardt. En réalité dans la tournée de 1893, *L'Étrangère*, *Le Demi-Monde*, *Denise*, *La Paix en Ménage*, *On ne badine pas avec l'amour* et *L'Aveu* ne sont pas jouées au Brésil. (voir tableau plus haut). Nous n'avons pas pu lister le répertoire exact de la tournée mondiale. Nous savons, néanmoins, que le répertoire joué en Australie en 1891 est presque le même que celui représenté au Brésil deux ans plus tard, à l'exception de *Pauline Blanchard*, d'Albert Darmont (acteur de la troupe qui voyage en Amérique du Sud) et Humblot, cette pièce a été créée aux États-Unis au début de la tournée. Pour la liste des pièces jouées au Brésil, en 1886, 1893 et 1905 voir les Annexes.

vendues selon leur catégorie, à 60\$, 50\$ (loges), 14\$ et 7\$ (fauteuils) et 3\$ (fauteuil de deuxième ordre). Tandis que, en mars de la même année, le journal *O Paiz* annonçait la représentation de la pièce “*O anel de ferro*”, par la *Companhia Espanhola de Zarzuelas*, au théâtre *Politheama Fluminense*, au prix de 20\$ et 12\$(loges) et 3\$ (fauteuils de 1^{ère} classe) et 2\$ (fauteuils de 2^{ème} classe), ainsi que des places à 1\$ dans le parterre. Les prix des places pour la tournée de Sarah Bernhardt au Théâtre Lyrique pouvaient donc coûter jusqu’à trois fois plus chers que les billets pour les spectacles dans des salles plus modestes⁶¹⁸.

En plus de ces aspects, l’affiche de *Cléopâtre*, accorde également une place importante à l’annonce des décors du spectacle. On indique que le spectacle sera présenté avec les mêmes costumes et accessoires qu’au Théâtre de la Porte-Saint-Martin, et, qu’en revanche, au Brésil *Cléopâtre* gagnera des nouveaux décors, réalisés, cette fois-ci, par l’italien Rovescalli, de Milan⁶¹⁹. Les somptueux tableaux amplement décrits par la presse française et brésilienne en 1890 ne sont pas exhibés lors de la tournée brésilienne de 1893. Cependant, ce changement de décors originaux ne devait pas, *a priori*, forcément signifier une perte de qualité du spectacle. Rovescalli étant à l’époque connu pour son travail à la *Scala* de Milan, l’annonce de son nom à l’affiche devait plutôt jouer en faveur de la pièce. En outre, cette mention signifiait que la mise en scène présentée au Brésil allait être soignée, avec des décors nouveaux, et non pas avec un matériel abîmé par le va-et-vient des nombreux voyages réalisés par Sarah Bernhardt entre 1891 et 1893. Cela n’a pas cependant été le cas, selon les critiques locaux, comme nous le verrons plus bas.

Il est intéressant de remarquer que l’affiche énumère les six tableaux qui composent le spectacle : *La barque de Cléopâtre*, *Une salle du palais à Memphis*, *Le messager*, *A Actium*, *Marc Antoine et Cléopâtre* et *La mort de Cléopâtre*. Cette place accordée aux tableaux montre bien à quel point ceux-ci devaient attirer le public brésilien, comme cela avait été le cas à Paris, où les journaux décrivent longuement les décors de la pièce. D’ailleurs, cette importance prise par l’aspect plastique des

⁶¹⁸ On remarque, par ailleurs une légère augmentation dans le coût des billets par rapport à la tournée de 1886, lorsque les places pour *Fédora* étaient vendues entre 50\$ et 2\$ (voir chapitre 2).

⁶¹⁹ Il s’agit d’Antonio Rovescalli (1864-1936), qui au XIX^e siècle a réalisé de nombreux décors d’opéra, en Italie, au Théâtre de la Scala. Cf. Alain Duault, *Dictionnaire amoureux de l’Opéra*, Paris, Plon, 2012.

spectacles de Sarah Bernhardt pouvait être également constatée dans le cas d'autres tournées. Dans le programme de la saison européenne de 1888-1889, sous la direction de J. Goudstikker, les mêmes éléments apparaissent à propos de *La Tosca*, présenté comme un « drame en 5 actes et 6 tableaux », dont les titres sont aussi énumérés, avant même la présentation des acteurs⁶²⁰.

En observant la place importante occupée par les aspects visuels des spectacles de Sarah Bernhardt, on peut se demander dans quelles conditions ces pièces, dont les mises en scène originales étaient aussi soignées, avec des décors majestueux et costumes luxueux, ont été jouées à l'étranger. Si le même luxe ne pouvait pas être maintenu, quelles adaptations ont-elles été apportées à ces spectacles lors des voyages ? De même, comment ont pu être jouées les scènes qui prévoyaient les mouvements des figurants, des ballets, ou encore l'exécution de musiques spécialement conçues pour la pièce ?

A propos de *Cléopâtre* à Rio de Janeiro, le *Jornal do Brazil*, dont le rédacteur en chef est Rui Barbosa⁶²¹, remarquait, par exemple, la richesse des toilettes, en regrettant, toutefois, la pauvreté des décors :

Secondée admirablement par sa plastique, Sarah Bernhardt était une Cléopâtre digne des vieilles dynasties égyptiennes ; elle a charmé le public par ses toilettes, sur lesquelles scintillaient des pierres précieuses et les colliers en or [...] Les décors s'ils n'étaient pas suffisamment somptueux, comme ils devaient l'être, pour représenter en quelque sorte la terre des Pharaons, ils avaient cependant l'apparence locale⁶²².

⁶²⁰ Voir Annexes.

⁶²¹ Rui Barbosa de Oliveira (1849-1923) était un écrivain, juriste et politicien brésilien. Il est un personnage important dans la campagne abolitionniste et assume un rôle fondamental lors des premières années de la république brésilienne, en devenant ministre des finances.

⁶²² « Sarah Bernhardt, secundada admiravelmente pela sua plástica, foi uma Cleopatra digna das velhas dytasnias egipcias ; deslumbrou o público com as suas toilettes em que faiscavam pedras preciosas e os collares de gemmas de ouro [...] Os cenários, se nao eram suficientemente sumptuosos, como deveriam ser, para representarem de algum modo a terra dos pharaós, tinham, todavia, a aparência local ». (« Theatros e concertos », *Jornal do Brazil*, 21 juin 1893). Il est, également intéressant d'observer la critique faite par le périodique *O Estado de Sao Paulo* à Frou-frou, concernant la médiocrité des décors utilisés au Brésil. Pour le journal, l'entreprise Ducci-Grau ne n'est soucieuse que des pièces à grand spectacle. Pour le cas de la comédie de Meilhac et Halévy, les aspects visuels de la mise en scène n'auraient pas été soignés : « . Quanto à *mise-en-scène* já o publico percebeu que a empresa só se preocupou das peças espectaculosas. La appareceu três vezes, em casas e até cidades diversas, a mesma sala de columnas que outras tantas vezes figurou na *Dama das Camélias*, e a outra sala que serviu no 3º acto da mesma peça. Desta vez nao fallaremos das cadeiras austriacas bronzeadas, nem tocaremos

Beaucoup plus rigoureux, le critique Chrispiniano da Fonseca trouvait que la mise en scène de *Cléopâtre* au Brésil était bien en dessous du niveau du spectacle créé par Sardou et Moreau et représenté à Paris. Suite à la première de la pièce au Brésil, la rubrique « Artes et Artistas », dans le journal *O Paiz*, consacre de longs paragraphes à l'analyse du drame. Chrispiniano présente, en effet, le résumé de la pièce, ce qui est fait un peu à titre exceptionnel, vu que, comme nous l'avons déjà indiqué, la plupart du répertoire de Sarah Bernhardt, étant déjà très connu du public, les critiques locaux ne trouvaient plus nécessaire de commenter de façon exhaustive les textes. Cependant, *Cléopâtre* étant jusqu'alors inédit au Brésil, Chrispiniano se charge d'en faire une analyse détaillée.

Il est intéressant d'observer la construction du texte de ce critique : celui-ci présente, tout d'abord, le drame de Sardou et Moreau, puis la façon dont il aurait dû être joué originalement, et enfin la mise en scène de la pièce à Rio de Janeiro. Même s'il considère que le travail de reconstruction historique fait par Sardou dans *Cléopâtre* est très insuffisant⁶²³, les descriptions faites par Chrispiniano aident le lecteur à imaginer la beauté de la mise en scène du drame :

Le troisième acte prend place sur les terrasses du palais de Cléopâtre à Memphis ; la scène s'obscurcit progressivement et la clarté de la lune doit alors irradier le vaste paysage de la vallée du Nil, qui s'allonge en courbes capricieuses le long des palmeraies ; les reflets de l'eau agitent à la surface de fines et brillantes paillettes d'argent ; le ciel sans nuages se crible d'étoiles ; toute l'atmosphère serait imprégnée d'une langueur étourdissante de l'Orient, et au loin la ligne blanche et géométrique des pyramides éternelles se dessinerait sur le fond bleu de l'horizon⁶²⁴.

Il semble donc que, pour construire sa critique, Chrispiniano s'appuie soit sur les articles publiés à Paris sur *Cléopâtre*, soit sur sa lecture de la pièce, dont les didascalies donnent une idée claire des mouvements de mise en scène et des tableaux du spectacle :

naquelle mobilíssimo sofá lilaz que salta da casa de Brigard para a de Sartorys e desta para a de Valreas em Veneza - com as mesmas almofadas » (« Palcos e circos », *O Estado de São Paulo*, 13 juillet 1893).

⁶²³ « [...] o trabalho de reconstrução histórica que o cenário representa é muito deficiente »

⁶²⁴ « O 3º acto passa-se nos terraços do palácio de Cleopatra em Memphis ; a scena gradualmente escurece e o luar deveria bater de chapa na vasta paisagem do vale do Nilo, quem em curvas caprichosas tinha que desenrolar-se ao longo dos palmeiras ; os reflexos da agua poriam na superfície das aguas fibrillas de prata reluzentes ; o céu sem nuvens deveria cravejar-se de estrelas ; toda a atmosphera estaria impregnada do estonteante languor do oriente, e ao longe a linha geometrica e branca das pyramides eternas deveria desenharem-se sobre o azul do horizonte ». (Chrispiniano da Fonseca, « Artes e Artistas », *O Paiz*, 20 juin 1893).

Un terrasse à Memphis, la nuit ; au pied de la terrasse, la ville endormie, hérissée d'obélisques, de pylônes et de mâts ornés de banderoles ; le Nil, étincelant sous la lune, serpente entre les temples encadrés de palmiers, puis s'étale dans la plaine à perte de vue, où se dressent le Sphinx et les Pyramides⁶²⁵.

Tout en disant comment devrait être joué le spectacle original (« le ciel sans nuages devrait se parsemer d'étoiles »), le Brésilien affirme qu'à Rio de Janeiro : « le décor cependant, étant en carton pâte, n'est rien de ce que nous décrivons, et il n'y a pas d'étoiles, ni lune, ni Nil, ni pyramides. ». Si l'on en croit Chrispiniano, on se demande si l'information annoncée sur l'affiche de *Cléopâtre* à propos des nouveaux décors qui auraient été créés par l'Italien Rovescalli, était vraiment crédible. Ou bien, s'il ne s'agissait pas seulement d'un coup de publicité mensongère. Ainsi, en établissant toujours une comparaison entre la conception originale de la pièce et la manière dont elle avait été représentée au Brésil, le texte de Chrispiniano soulève plusieurs questions sur les conditions de représentation des drames français à l'étranger lors des tournées⁶²⁶.

Il est à ce titre curieux que la critique mentionne, par exemple, la beauté de la musique composée par Xavier Leroux, sans pour autant, évoquer la manière dont celle-ci a été exécutée à Rio de Janeiro : « Au son des cistres, des tubas et des tambourins qui exécutent une composition très typique et très saccadée de Leroux, *Cléopâtre* débarque délicieusement parée de ses vêtements bleus décolorés⁶²⁷ ». En indiquant la présence d'un orchestre dans le spectacle original, la critique, comme toutes les autres que nous

⁶²⁵ « *Cléopâtre* », Acte 3, in Victorien Sardou, *Théâtre complet de Victorien Sardou*, Tome IV, Paris, Albin Michel, 1935, p.262.

⁶²⁶ Notons à cet égard ce que témoignait l'imprésario Marcel Karsenty à propos des tournées dirigées par son oncle Raphael Karsenty en fin de siècle : « Nous transportons costumes et accessoires introuvables sur place. Nos régisseurs faisaient enregistrer les objets les plus encombrants mais cela coûtait cher. Pour éviter des frais on prenait avec soi le maximum de choses. On imagine comme il pouvait être confortable de débarquer du train les bras chargés de paquets, de se précipiter à l'hôtel pour revenir en toute hâte au théâtre ! Les étapes, au fur et à mesure qu'on avançait dans la tournée, devenaient épuisantes même si le plus souvent tout se passait dans la bonne humeur et avec un petit côté Capitaine Fracasse qui donnait du sel à l'aventure. » (Marcel Karsenty, *Les promeneurs de rêves*, Paris, Editions Ramsay, 1985, p.24). Tout en tenant compte de l'ampleur de l'itinéraire des tournées de Sarah Bernhardt, notamment celle de 1891-1893, nous pensons qu'il était très difficile de pouvoir emmener partout tous les costumes, décors et accessoires de scène. Il fallait probablement trier l'essentiel et le plus pratique à transporter. C'est pourquoi les critiques brésiliennes remarquent la qualité des costumes portés par les acteurs, tout en regrettant le fait que les accessoires de scène soient loués sur place, ce qui mettait, selon eux, en péril la vraisemblance des mises en scène.

⁶²⁷ « Ao som dos musmars, systros, tubas gongs e tamborins que executam uma composicao muito typica e muito cortada de Leroux, Cleopatra desembarca deliciosa nas suas roupagens azues desmaiadas ». (Chrispiniano da Fonseca, « Artes e Artistas », *O Paiz*, 20 juin 1893).

avons consultées, ne nous renseigne pas sur les musiciens qui ont joué dans la représentation au Teatro Lyrico. Nous pouvons alors nous demander si, lors des tournées, la musique de Leroux a vraiment été exécutée et par qui. S'agissait-il de musiciens de Paris, engagés comme les acteurs pour la tournée ? Ou bien, la musique de *Cléopâtre* était-elle jouée par un orchestre local, embauché à l'occasion de la tournée, ou appartenant, peut-être, au *Teatro Lyrico* (et que, parce que ceci étant une pratique courante à l'époque, les journalistes ne considèrent pas important d'évoquer dans leurs critiques) ?

Concernant l'identité des musiciens, il paraît évident que, s'ils étaient de fait présents dans les spectacles au Brésil, il ne s'agissait pas d'artistes venus de Paris, en voyage avec la troupe de Sarah Bernhardt⁶²⁸. En effet, lorsque l'on examine la liste des passagers embarqués à Bordeaux à bord du *Potosi*, steamer qui emmène la compagnie à Rio de Janeiro, on compte seulement trente trois personnes, dont vingt-trois, acteurs (la majorité de sexe masculin, certains voyageant avec leur épouse), le régisseur général Victor Merle, ainsi que l'imprésario Ulmann avec son épouse et leur enfant⁶²⁹. Les six personnes restantes, n'ayant pas été identifiées sur les affiches des spectacles comme membres de la compagnie, pouvant être alors des domestiques, engagés pour le voyage.

⁶²⁸ Dans son ouvrage sur la tournée de Sarah Bernhardt en Australie en 1891, Corille Fraser évoque un document non identifié et écrit à la main, retrouvé dans la National Library of Australia, très éclairant sur des aspects pratiques des voyages. Il s'agit d'une sorte de prototype de contrat, qui semble des « notes prises lors d'une discussion dans un café », dans lequel les imprésarios définissent les conditions monétaires de la tournée. Selon le texte du document, les entrepreneurs australiens Williamson et Garner, en plus de la location des théâtres, devaient s'occuper des frais locaux comme l'orchestre : « [...] W&G to find theatres and local expenses including orchestra, printing and advertising, full working staff of carpenters, property men, limelight men, ushers, money and check takers, Bill posting and distributing, and all ordinary working expenses, together with all stock scenery and properties in theatres ». (Corille Fraser, *Come...*, *op.cit.*, p.61). Ceci nous amène à penser que pour la tournée brésilienne, les arrangements entre les imprésarios ne devaient être différents du cas australien. Un orchestre aurait pu donc être engagé par Luiz Ducci, cette procédure, comme nous l'avons suggérée plus haut, étant courante à l'époque, ne soulevait pas l'intérêt des critiques.

⁶²⁹ En première classe : Sarah Bernhardt, Marie Grandet, Suzanne Seylor, M. et Mme Rebel, M. et Mme Deval, M. et Mme Munié, M. et M. Merle, M. et Mme Hems, M. Ulmann, son épouse et leur enfant, M. et Mme Thiroux (?) MM. Angelo, Deschamps, Decoré (?), Deneubourg, Albouy, Duberry, Piron, Cartereau, Darmont. En deuxième classe : P... (?), Louis, Puncle (?), Savelle, Fernand et Mme Lécori (?). On se demande si les voyageurs embarqués à Bordeaux en deuxième classe n'étaient pas des domestiques.

actrices comme Jane Méa⁶³¹ (Octavie dans *Cléopâtre*), Marcelle Valdey (Charmiane dans *Cléopâtre*), Mme Durand (Une esclave dans *Cléopâtre*), Frédérique (Hortense dans *La Dame aux camélias*)⁶³², et les acteurs M. Movel (Le Secrétaire dans *Cléopâtre*), M. Dinard (Un officier dans *Cléopâtre*), M. Libert (l'Intendant dans *Cléopâtre*), par exemple, ne sont pas, en effet, mentionnés sur le document.

Nous supposons alors, pour le cas des femmes, qu'il s'agissait des épouses de certains acteurs de la troupe, leur nom artistique différant des noms maritaux présentés aux autorités lors de l'arrivée au Brésil⁶³³. De même pour certains comédiens, est-ce que leurs noms artistiques changeaient par rapport à ceux marqués sur les listes des bateaux ? Qui, par exemple, était M. et Mme Thiroux, qui apparaissent sur le recensement du steamer juste après Victor Ullmann et famille, et qu'on ne retrouve pas dans les annonces des spectacles ? Pour certains artistes, notamment ceux qui jouent des petits rôles, et qui ne figurent pas sur la liste des passagers, s'agirait-il d'acteurs engagés aux Brésil, à l'occasion de la tournée ?

Nous n'avons malheureusement pas de réponses à ces questions, d'une part parce que les chroniques parues dans les journaux sur les spectacles, centrées sur Sarah Bernhardt, ne mentionnent qu'exceptionnellement les autres acteurs de la compagnie. Comme nous l'avons vu dans le chapitre 3, les critiques évoquent rarement la performance des comédiens qui secondent la grande vedette, d'autant plus que le talent de ces artistes est fortement contesté par les journalistes. Pour la tournée de 1893, il n'en est pas autrement, Chrispiniano da Fonseca remarque, par exemple, à propos de la représentation de *Cléopâtre* : « les autres artistes ne se sont pas relevés de la médiocrité dans laquelle ils devraient se maintenir »⁶³⁴. Même si certains acteurs plus importants, comme le jeune premier Albert Darmont, sont cités dans les critiques, la plupart des comptes rendus des spectacles n'abordent que très superficiellement les autres artistes

⁶³¹ Considérée, selon Ernest Pronier, comme une bonne tragédienne, Méa avait été élève de M. Got au Conservatoire, où elle remporte un premier prix de tragédie avec Segond-Weber, elle participe à la première tournée de Sarah Bernhardt aux Etats-Unis. Ernest Pronier, *Sarah...*, *op.cit.*, p.72.

⁶³² Voir l'affiche dans les Annexes.

⁶³³ Marcelle Valdey, par exemple, était mariée à Abel Deval, qui, selon Ernest Pronier était un comédien de valeur « qui dirigea le théâtre de l'Athénée ». Cf. Ernest Pronier, *Sarah...*, *op.cit.*, p.268.

⁶³⁴ « Os restantes artistas nao se levantaram da mediocridade em que devem conservar-se » (Chrispiniano da Fonseca, « Artes e Artistas », *O Paiz*, 20 juin 1893).

de la compagnie, ce qui nous empêche aujourd'hui de connaître les détails de leur identité. D'autre part, ces acteurs, à quelques exceptions près⁶³⁵, n'ayant pas mené des carrières triomphantes, ont laissé peu de traces dans les archives consultables aujourd'hui⁶³⁶.

Cependant, la question de l'identité des artistes qui participent aux tournées est extrêmement importante et mérite d'être posée. Le fait de savoir si certains acteurs étaient engagés au Brésil ou pas peut aider à comprendre l'organisation des voyages et les conditions de représentation des spectacles de Sarah Bernhardt à l'étranger. Cela peut contribuer, également, à éclaircir les doutes sur l'exécution de la musique et la présence des figurants dans les représentations à l'étranger. Il nous semble toutefois, d'ores et déjà, que pour le cas des comédiens, l'engagement des artistes locaux était peu probable. Or, selon l'esprit de l'époque, un acteur résident au Brésil qui arriverait à jouer dans des spectacles de Sarah Bernhardt prendrait, très certainement, une énorme ampleur auprès de la presse locale, celle-ci devant au moins, y faire référence. Mais, au contraire, comme nous l'avons vu, les chroniqueurs n'évoquent presque pas ces aspects. Le commentaire sur la mise en scène de *Cléopâtre* à Rio de Janeiro, fait par Chrispiniano da Fonseca est, d'ailleurs, assez court :

La mise-en-scène de *Cléopâtre* à Rio de Janeiro est, comme nous le disions, insuffisante ; les décors ne sont pas ce qu'ils devraient être, les meubles semblent parfois s'excuser auprès des spectateurs parce qu'ils se retrouvent – étrange ironie du sort ! – à une époque où ils n'existaient pas encore. Cela est notamment le cas pour le lit dans lequel Cléopâtre se cache, lequel a servi l'avant-veille pour *La Dame aux camélias*, et d'ailleurs avec les mêmes rideaux. Se vérifie ainsi l'adage selon lequel les courtisanes passent et les lits demeurent. Les danses des esclaves nubiennes étaient quant à elles en-dessous de tout. Quelques costumes conservent un certain caractère d'authenticité, mais soyez rassurés, on trouve aussi un drap pour figurer un péplum [tunique féminine de laine], et il y a des couvertures de tissu supposées être des tuniques. Il

⁶³⁵ Ernest Pronier considère à propos de la tournée de 1893 que Sarah Bernhardt « emmène avec elle une troupe sans éclat où nous relevons pourtant les noms de deux tragédiennes de talent : Mme Marie Grandet, remarquable dans Oenone ; Jane Méa, qui joue Aricie, la Princesse de Bouillon, Marie Caroline ; d'Albert Darmont qui a surtout des qualités plastiques et des bons comédiens : Rebel, Munié et Duberry. ». (Ernest Pronier, *Sarah... op. cit.*, p.94). Nous, soulignons aussi De Max (1869- 1924), pour la tournée de 1905, et qui deviendra connu plus tard par la carrière qu'il mènera au cinéma.

⁶³⁶ Une recherche dans les archives de la Mutuelle Nationale des Artistes-Taylor pourrait être féconde sur ce point. Faute de temps, nous n'avons pas pu nous pencher sur cet aspect.

est défendu de dire que tout ce que Sarah revêt ou tout ce dont elle se sert est bon et caractéristique⁶³⁷.

De même, le périodique *Gazeta de Noticias* commente peu les divers éléments de la représentation à Rio de Janeiro. En plus de la prestation de Sarah Bernhardt, le critique se contente d'observer : « Monsieur Darmont joue brillamment et avec vigueur le rôle d'Antoine, et tous les autres artistes se déplacent et parlent très correctement. Le décor et la musique sont beaux⁶³⁸ ». Il est, à cet égard, extrêmement curieux qu'au Brésil aucune critique ou reportage à propos des spectacles de Sarah Bernhardt ne commente la question des traductions des pièces. Nous pouvons aisément imaginer, en étudiant d'autres tournées de Sarah Bernhardt⁶³⁹, que le public pouvait se procurer au début du spectacle des brochures contenant les traductions des textes. La vente de livrets pouvait d'ailleurs constituer un commerce non négligeable pour les imprésarios.

Toutefois, les journaux que nous avons consultés ne mentionnent presque pas cette question⁶⁴⁰, ce qui nous amène alors à penser, tout d'abord, que la langue n'était peut-être pas une barrière entre la scène et la salle, les spectateurs de Sarah Bernhardt faisant tous, ou la plupart, partie d'une élite éduquée en français ou familiarisée avec cette langue comme nous l'avons vu dans le premier chapitre. Ensuite, il est également

⁶³⁷ « A mise-en scène da *Cleopatra* no Rio de Janeiro é, como dissemos, insuficiente ; os escenarios nao sao o que deveriam ser, os moveis por vezes estao a pedir desculpa aos espectadores por se encontrarem – ironia estranha do destino ! – a figura em uma época em que nao tinham ainda nascido. Acontece isto, por exemplo, com a cama onde Cleopatra se esconde, que é a que serviu antes de hontem para a *Dama das Camélias*, e até com o mesmo cortinado. Assim se verifica o proloquio de que as corteças passam e as camas ficam. As dansas das escravas nubias estiveram abaixo de toda a critica. Alguns dos vestuarios conservam um certo caracter de authenticidade, mas tranquilizem-se que tambem ha lençol, que figura de peplum, e ha cobertas de chita a fingir de tunicas. É escudado dizer que tudo quanto Sarah veste ou aquillo de que tem de servir-se é bom e característico ». (Chrispiniano da Fonseca, « Artes e Artistas », *O Paiz*, 20 juin 1893).

⁶³⁸ « O Sr. Darmont representa com brilho e vigor o papel de Antonio, e todos os outros artistas moveram-se e fallaram muito correctamente. O scenario e a musica são bonitos » (« Théatros e... », *Gazeta de Noticias*, 21 juin 1893).

⁶³⁹ Patricia Marks, par exemple, évoque des brochures contenant les traductions des textes joués par Sarah Bernhardt, que le public aurait souvent laissées de côté, tout en étant sous le charme de la présence de l'actrice elle-même. (Voir Patricia Marks, *Sarah...* op.cit. p.3). Dans le même sens, Corile Fraser mentionne la vente de traductions des pièces de Sardou pendant la tournée de 1891 (Voir Corile Fraser, *Come...*, op.cit., p.59).

⁶⁴⁰ Une note dans le journal *O Estado de Sao Paulo* en 1905 affirme que des résumés d'Adrienne Lecouvreur étaient en vente dans une librairie. « Da Livraria Civilisação recebemos o resumo do drama Adriana Lecouvreur, que hoje será representado pela troupe de Sarah Bernhardt, o qual se acha à venda naquella estabelecimento » (*O Estado de Sao Paulo*, 11 octobre 1905).

possible d'envisager que les critiques désireux de mettre en valeur l'élite fréquentant le Théâtre Lyrique, n'évoquent pas de possibles difficultés de compréhension des pièces par les spectateurs, pour essayer de forger une image d'un public cultivé et érudit. Il nous paraît, cependant, peu probable que des journaux satiriques n'aient pas été attentifs à ces questions, les habitudes des spectateurs, tout comme celles des élites étant souvent sujettes à de fortes critiques à l'époque.



Figure 41 - Caricature de l'élite brésilienne fréquentant l'Opéra⁶⁴¹.

⁶⁴¹ «Première classe

- C'est le ténor qui est en train de chanter maintenant ?

- Je ne sais pas. D'ici je ne vois pas bien... » (*O Theatro*, n° 200, anno 2, 21 mai 1906).

Enfin, nous pouvons tout simplement conclure que les livrets n'étaient pas si recherchés par le public brésilien, qui, comme nous l'avons démontré dans le chapitre 2, connaît bien la plupart du répertoire de Sarah Bernhardt. A ce sujet, le témoignage de Marie Colombier à propos de la première tournée américaine de Sarah Bernhardt en 1881 nous paraît très instructif. Il suggère, en effet, que très peu de livrets étaient consultés pendant les représentations. En revanche, le public pouvait les étudier à l'avance :

L'auditoire est attentif, charmé. On me montre de la coulisse des marchands, des avocats, des politiciens, dont tout le français se borne à : 'Bonjour madame comment vous portez-vous ?' Comprennent-ils un peu, ces Yankees ? J'en doute. On le dirait pourtant. **Il y a peu de livrets.** Les journaux ont rappelé le souvenir de Rachel qui se plaignait jadis du bruit agaçant fait par les livrets de traduction lorsque toute la salle à la fois tournait la page. Suivant le mot de Rachel, rapporté par M. Dana, directeur du *Sun*, ce bruissement rappelle la pluie d'averse. **Les Américains ont préféré un peu moins comprendre et ne pas s'attirer le même reproche.** D'ailleurs, ils ont peut-être étudié les livrets à l'avance. Très curieux, ces livrets, au reste. Sur la couverture, la signature de Sarah, le nom du traducteur, et celui du directeur Abbey. Quant à Legouvé et Scribe, on les a simplement oubliés⁶⁴²

Si, en ce qui concerne les traductions des pièces, le récit de Marie Colombier nous éclaire, les critiques brésiliennes nous donnent en général peu de pistes sur certains éléments de la praxis des tournées. En effet, souvent les périodiques renvoient le lecteur aux analyses de spectacles publiées à Paris, comme le fait la *Gazeta de Notícias* dans le cas de *Cléopâtre*. Tout en reprenant la chronique de Sarcey sortie dans le « Feuilleton du Temps » en 1890⁶⁴³, le journal brésilien confirme le verdict de la critique parisienne à l'égard de la pièce de Sarcey et Moreau :

Pièce pour l'exportation, pièce pour les yeux, pièce pour l'exhibition des costumes et d'un petit serpent capturé dans la forêt de Fontainebleau, et domestiqué tendrement par la grande Sarah Bernhardt. Voilà comment a été jugée par la critique parisienne la pièce qui a été présentée avant-hier au Lyrico. Naturellement, en l'écrivant Sardou n'a eu que l'intention d'offrir encore une occasion pour que sa triomphante et glorieuse interprète puisse exhiber – non seulement ses moyens artistiques, mais également les subtilités de sa fantaisie.[...] Véritablement, il y a pas de pièce mais seulement une série d'épisodes sans aucune valeur dramatique [...] Lorsque *Cléopâtre* a été représentée

⁶⁴² Marie Colombier, *Voyages...*, op.cit., p.73. [c'est nous qui soulignons]

⁶⁴³ Francisque Sarcey, « Chronique théâtrale », *Le Temps*, 27 octobre 1890.

à Paris, le maître Sarcey a écrit que le public avait rempli la Porte-Saint-Martin, mais uniquement pour voir le serpent vivant qui devait tuer Sarah, au lieu de voir la pièce. Si j'ai bonne mémoire, le malicieux feuilletoniste avait même affirmé qu'à la sortie du spectacle on n'entendait qu'une seule question parmi les spectateurs : - *As tu vu l'aspic ?* En l'honneur de notre public, nous devons dire qu'ici nous n'avons pas remarqué une si grande curiosité pour le célèbre reptile. Nous croyons même qu'il est passé inaperçu, ce qui est compréhensible, étant donné que le serpent de Paris n'a pas accompagné sa gentille maîtresse dans son voyage⁶⁴⁴.

Ainsi, la reprise des mots du « maître Sarcey » par le critique brésilien, semble alors donner raison à la pensée de Gilbert Augustin-Thierry, qui, nous l'avons vu plus haut, considérait qu'un succès dans la capitale française était fondamental pour la conquête des spectateurs étrangers. Cependant, il est important de noter que si *Cléopâtre* est un relatif échec critique à Paris, et, par conséquent, n'enthousiasme pas la presse de Rio de Janeiro, à São Paulo la pièce est plutôt très appréciée. Le périodique *O Estado de São Paulo*, par exemple, considère :

La critique parisienne nous a trompés ; la critique de Rio de Janeiro n'a pas raconté toute la vérité. Non, chers messieurs ; la *Cléopâtre* de Sardou n'est pas seulement une pièce fastueuse, faite délibérément pour l'exhibition de décors. Non. *Cléopâtre* c'est aussi le drame de la poésie antique, l'hymne de l'amour triomphant, une haute et longue mélodie de la passion irrésistible⁶⁴⁵.

Il est d'ailleurs intéressant de noter la manière dont la critique *paulistana* mentionne la performance de Sarah Bernhardt. L'actrice est décrite comme une reine,

⁶⁴⁴ « Peça para a exportação, peça para os olhos, peça para a exibição de vestuários e de uma pequena serpente apanhada na floresta de Fontainebleau e domesticada carinhosamente pela grande Sarah Bernhardt. Assim é que foi julgada pela crítica parizense, a peça que ante-hontem foi representada no Lyrico. Escrevendo-a Sardou não teve naturalmente em vista senão oferecer à sua triunfante e gloriosa interprete mais um ensejo d'ella mostrar, - não só os recursos de sua arte, como todos os requintes de sua fantasia. [...] Verdadeiramente não ha peça, ha simplesmente uma série de episodios, sem nenhum valor dramatico. [...] Quando *Cleopatra* foi representada em Pariz, mestre Sarcey escreveu que o publico tinha enchido a Porte Saint Martin, mais para ver a cobra viva que tinha de matar Sarah, do que para ver a peça. Se bem me lembro, o malicioso folhetinista chegou mesmo a dizer que à sahida do theatro só ouvia entre os espectadores a seguinte pergunta : - *As tu vu l'aspic ?* Em honra do nosso publico, devemos dizer que não lhe notamos tão grande curiosidade pelo celebre reptil. Cremos mesmo que elle passou desapercibido, o que é explicavel, visto que a serpente de Pariz não acompanhou nesta viagem sua gentil domadora ». (« Théatros e... », *Gazeta de Noticias*, 21 juin 1893).

⁶⁴⁵ « Enganou-nos a crítica parisiense ; nao nos disse toda a verdade a crítica do Rio de Janeiro. Nao, meus senhores ; a *Cleópatra* de Sardou nao é somente uma peça de pompa, feita adrede para exhibição de scenarios. Nao ; *Cleópatra* é também o drama da poesia antiga, o hymno do amor triumphante, uma longa e alta melodia da paixao arrebatadora » (« Palcos e Circos », *O Estado de Sao Paulo*, 14 juillet 1893).

presque comme la Cléopâtre qu'elle joue et dont l'image se confond et se superpose à la sienne :

Sarah Bernhardt fait du drame français un véritable opéra. Prononcée par ses lèvres *divines*, la prose florissante et enivrante devient cadencée, se transforme en couplets, se divise en vers, et glisse comme une musique tendre, qui émeut et charme à tel point que l'oreille, instinctivement, en trouve la rime⁶⁴⁶...

Sans remarquer le travail des autres acteurs, le journal admire, cependant, les décors et les costumes de la pièce :

M. Darmont a présenté un Marco Antonio poignant, mais il a été très faible dans les scènes d'amour. La pièce n'a pas d'autres rôles importants, de sorte qu'il vaut mieux faire l'éloge des décors, qui sont très bien, et des costumes qui sont admirables par leur richesse, principalement ceux de Sarah Bernhardt, qui sont d'une richesse, d'un bon goût et d'un exotisme remarquables⁶⁴⁷

On peut s'interroger sur les raisons pour lesquelles les critiques de Rio de Janeiro sont beaucoup plus sévères à l'égard de *Cléopâtre*, que ceux de São Paulo. A supposer que les mises en scènes soient à peu près identiques dans les deux villes, il est pour le moins curieux que les décors gênent autant la presse fluminense, et si peu la *paulistana*⁶⁴⁸. Une première explication résiderait dans le fait que São Paulo est une petite ville comparée à Rio de Janeiro, et que ses spectateurs et critiques, ayant un regard plus naïf et moins habitué aux grands spectacles, se contenteraient de mises en scènes de moindre qualité. Nous allons cependant remarquer que la presse *paulistana* est demeurée très dure à l'égard d'autres spectacles.

⁶⁴⁶ « Sarah Bernhardt faz do drama francez uma verdadeira opera. Dicta pelos seus labios divinos, aquella prosa florescente e inebriante, cadencia-se, desmancha-se em estrophes, divide-se em versos, e deslisa, como uma musica ternissima, que arrebatada e encanta de tal modo que o ouvido, instinctivamente, procura a rima...[...] » « Palcos e circos », *O Estado de São Paulo*, 14 juillet 1893.

⁶⁴⁷ « O sr. Darmont fez um Marco Antonio arrebatado, mas foi muito fraco em as scenas de amor. E a peça nao tem outros papeis de importancia, de sorte que mais vale a pena elogiar os scenarios, que são muito bons, e dos vestuarios que são admiraveis de riqueza, principalmente os de Sarah Bernhardt, que são de uma riqueza, de um bom gosto e de um exotismo espantosos ». *Ibidem*.

⁶⁴⁸ Relatif à la ville de São Paulo.

IV.3. LA RECEPTION DU REPERTOIRE PAR LA PRESSE EN 1893

Mélangeant des succès de la tournée précédente à des titres joués par l'actrice dans les dernières années à la Porte-Saint-Martin avec les grands spectacles conçus par Sardou, le choix du répertoire n'était pas dû au hasard. Après deux longues années en voyage, Sarah Bernhardt et ses imprésarios savaient par expérience quels étaient les titres pour lesquels le succès serait au rendez-vous auprès du public étranger. Cependant la reprise des triomphes de 1886 associée à des nouvelles créations ne garantissait pas forcément une issue heureuse à la tournée de la comédienne. S'il était vrai que les grands spectacles suscitaient la curiosité des spectateurs étrangers, les critiques brésiliens ne sont néanmoins pas fascinés par leur mise en scène au Brésil. Alors qu'ils devaient séduire les assistances non-francophones par la beauté des décors et des costumes, cet aspect est la cible d'attaques visées par certains chroniqueurs locaux, comme nous l'avons vu pour le cas de *Cléopâtre*.

En commentant la représentation de *La Tosca*, le journal *Gazeta de Noticias* observe que, dans sa deuxième tournée, la cabotine Sarah Bernhardt: « non contente de son ancien répertoire, elle nous a enrichis pendant les dernières années avec des pièces où elle ne rencontre pas de limites pour utiliser ses vastes ressources⁶⁴⁹ ». Ces « ressources », nous pouvons les deviner par la connaissance des spectacles de Sardou, où les qualités dramatiques de l'actrice peuvent s'épanouir, puisque les personnages sont conçus de manière à ce qu'elle puisse exhiber tous ses talents, dans des scènes de tendresse, de fureur et de mort. Mais les moyens dont parle le critique sont aussi financiers, dans la mesure où, pour leur exécution, ces pièces aux mises en scène grandioses requièrent d'énormes budgets. Tout en flattant le talent de Sarah Bernhardt qui passe des dialogues amoureux à des scènes d'horreur ainsi qu'en louant ses

⁶⁴⁹ « Sarah Bernhardt depois de haver conquistado em França os fóros de primeira actriz dramática da nossa época, julgou que se devia dar também ao resto do mundo, e desde certo tempo para cá anda em contínuas peregrinações artísticas, expondo a diversos publicos o seu originalissimo talento, cheio de audacia e nervosidade. Não contente com o seu antigo repertorio, tem-no nos ultimos annos enriquecido com peças onde ella nao encontra limites para os seus vastos recursos » (« Theatros e... », *Gazeta de Noticias*, 18 juillet 1893.)

capacités vocales à « parcourir une échelle d'intonations les plus variées⁶⁵⁰ », le critique se limite à accueillir d'une seule phrase la mise en scène de la pièce : « La mise en scène est bien⁶⁵¹. Sans faire aucun commentaire sur les aspects plastiques du spectacle, le chroniqueur rappelle que « le théâtre était très fréquenté et que Sarah a été ovationnée comme l'autorisait **son exceptionnel travail**⁶⁵²».



Figure 42 - Sarah Bernhardt dans *La Tosca*, 1887⁶⁵³.

⁶⁵⁰ « A sua voz percorre toda uma escala das mais variadas entonações » (« Theatros e... », *Gazeta de Noticias*, 18 juillet 1893.)

⁶⁵¹ « A mise en scène é boa ». (« Theatros e... », *Gazeta de Noticias*, 18 juillet 1893.)

⁶⁵² « O theatro estava muito concorrido e Sarah teve a ovação a que lhe da direito o seu exceptional trabalho » (« Theatros e... », *Gazeta de Noticias*, 18 juillet 1893.) C'est nous qui soulignons.

⁶⁵³ Source BnF. Arts du Spectacle.



Figure 43 - Sarah Bernhardt dans *La Tosca*, 1887⁶⁵⁴.

Le même journal à propos de *Théodora* considérait que l'intention de Sardou était de créer « une œuvre dramatique et théâtrale capable d'émouvoir le public, tout en le séduisant par les merveilles d'une opulente mise en scène » ; sans que les Brésiliens pussent témoigner de ces merveilles, qui « étaient un peu anéanties lors des représentations au Lyrico », le critique trouvait seulement que « les décors et les costumes **donnaient une idée juste** de ce qu'on pouvait exiger d'un spectacle de cet ordre⁶⁵⁵ ».

En tenant compte des critiques parues dans la presse à propos des grands spectacles qui composent le répertoire de Sarah Bernhardt en 1893, l'on se rend compte

⁶⁵⁴ Source BnF, Arts du Spectacle.

⁶⁵⁵ « Não foi obra histórica o que Sardou quiz fazer. Foi obra dramática e obra teatral, que emocionasse e comovesse o público, e ao mesmo tempo o deslumbrasse com as maravilhas de uma opulenta mise-en-scène. Essas maravilhas estão um pouco atenuadas no Lyrico, onde ante-hontem se representou o drama ; mas ainda assim os cenários e os vestuários dão uma idéia justa do que se pôde exigir em um espectáculo d'aquella ordem ». (« Theatros e... », *Gazeta de Notícias*, 3 juillet, 1893).

que, finalement, ils n'emportent pas un si grand triomphe auprès de la critique brésilienne. Paradoxalement, les « pièces à exportation », comme les voyait Sardou, sont celles considérées les plus mal jouées, faute de décors à la hauteur de la mise en scène que les textes requièrent. En même temps, cette partie du répertoire conçue pour des scènes grandioses est essentielle à la tournée de Sarah Bernhardt car le public brésilien, informé de l'activité théâtrale parisienne, souhaite assister à ces spectacles qu'il connaît à travers les tableaux décrits longtemps à l'avance par la presse brésilienne, ainsi que par des aspects plus spectaculaires très commentés dans les journaux, comme, par exemple, voir Sarah Bernhardt jouer avec un serpent vivant dans *Cléopâtre*. Cependant, dans la mesure où les conditions de représentation lors des tournées imposent de nombreuses adaptations, leur appréciation par les Brésiliens se fait par une sorte de compromis : entre ce que les mises en scène avaient dû être à Paris et ce qu'elles avaient pu être au Brésil.

Il est évident, toutefois, que les critiques publiées dans ces journaux doivent être lues aujourd'hui avec une certaine prudence. On ne peut affirmer qu'elles illustrent l'opinion de la plupart des spectateurs au sujet des représentations des pièces aux mises en scène grandioses. Nonobstant, en considérant qu'une des caractéristiques de la critique au XIXe siècle est justement de relater l'avis du public, le chroniqueur émettant une opinion plutôt consensuelle avec l'ensemble de la salle⁶⁵⁶, il est possible de penser que l'assistance brésilienne ait gardé un point de vue critique, voire désenchanté, vis-à-vis de la mise en scène des spectacles de Sardou pendant la tournée de 1893.

L'hypothèse que les Brésiliens n'aient pas été trop emportés par les représentations de Sarah Bernhardt, lors de la deuxième tournée, ne nous semble pas tout à fait improbable. Bien que l'actrice gardât son prestige au Brésil, certains journaux mentionnaient le manque de public dans les spectacles de la *Divine*. En 1894, lors de la

⁶⁵⁶ Flora Sussekind remarque pour le cas d'Arthur Azevedo, que les arguments critiques de l'intellectuel s'appuyaient tout d'abord sur la réaction du public. Pour évaluer si un spectacle était réussi ou pas il était fondamental de prendre en compte, par exemple, l'affluence de spectateurs. Enfin, le discours critique intègre systématiquement le goût du public. « Em que elementos se apoia o comentário de Artur Azevedo ? Antes de mais nada, na reação do público. Segunda questão : observar o texto, ver se a peça é 'bem feita' ou não. Em seguida, avaliar o desempenho dos atores, a eficiência dos cenários. E, por fim, dizer se o empresário foi feliz na realização do espetáculo e na escolha da peça. Felicidade esta ligada sobretudo à afluência de espectadores. Porque a idéia de adequação parece ser um dos fundamentos da crítica do período ». (Flora Sussekind, *Papéis...*, op.cit., p.63).

fin de la *Revolta da Armada* et des bombardements à Rio de Janeiro, événements auxquels la Française avait assisté un an auparavant, Arthur Azevedo constatait :

La ville se réanime. Peu à peu s'évanouit l'effrayant souvenir des bombardements et fusillades qui encore il y a deux mois nous faisaient sursauter. J'espère que la compagnie équestre du S. Pedro de Alcântara viendra définitivement consoler le « Petit-peuple », qui est fou de prestidigitations, et apprécie plus Rosita de la Plata que Sarah Bernhardt elle-même⁶⁵⁷.

En indiquant la présence d'une compagnie équestre, dont faisait partie l'artiste Rosita de la Plata, au Théâtre Sao Pedro de Alcântara, le chroniqueur regrette le succès de ce type de spectacle, en rappelant que l'année précédente les représentations de Sarah Bernhardt avaient été concurrencées par le Cirque d'Albano Pereira. Selon Erminia Silva⁶⁵⁸, le *Circo Universal de Albano Pereira*, en activité durant le mois de juin 1893, rentrait en compétition avec la saison du Theatro Lyrico, où jouait Sarah Bernhardt, dans la mesure où il attirait non seulement les spectateurs les moins aisés, mais également une partie des habitués de la prestigieuse salle. C'est la raison pour laquelle Arthur Azevedo se plaignait en 1894 car pour un critique fasciné par le « grand théâtre français » il était inconcevable qu'un cirque remporte plus de succès que l'illustre Parisienne.

Il demeure, tout de même, difficile de vérifier si le *Circo Universal* d'Albano Pereira a vraiment menacé l'entreprise de Sarah Bernhardt à Rio de Janeiro. Il serait tout à fait naïf de prendre au pied de la lettre l'affirmation de Arthur Azevedo sur les préférences du public en 1893, car nous savons très bien que les intellectuels de l'époque condamnaient fortement les genres légers. Alors il était, peut-être, naturel qu'Azevedo employât un ton délibérément exagéré dans son évaluation afin d'attirer l'attention du lectorat. Il n'empêche que le critique semble avoir raison lorsqu'il constate la concurrence faite par d'autres compagnies aux spectacles de Sarah Bernhardt lors de sa deuxième tournée.

⁶⁵⁷ « A cidade reanima-se. A pouco e pouco vai se desvanecendo a sinistra lembrança dos bombardeios e tiroteios que ainda há dois meses nos sobressaltavam. Espero que a companhia equestre do S. Pedro de Alcântara venha consolar definitivamente o Zé-povinho, que é doido por peloticas, e dá mais apreço a Rosita de La Plata que à própria Sarah Bernhardt ». (Arthur Azevedo, « Palestra », *O Paiz*, 28 avril 1894).

⁶⁵⁸ Erminia Silva, « Artur Azevedo e a teatralidade circense », *Revista Sala Preta*, v.6, Sao Paulo, USP, 2006.

L'examen des journaux de 1886 et 1893 montre une augmentation claire dans le nombre d'attractions dramatiques et spectaculaires à l'occasion de la visite de la Française. Alors qu'au mois de juin 1886, le journal *O Paiz* affiche par édition, en moyenne, cinq annonces de sorties théâtrales, en 1893 ce nombre est doublé. Le journal témoigne donc d'une intensification de l'industrie théâtrale à Rio de Janeiro dans les années 1890, que nous avons évoquée en début de ce chapitre.

The collage consists of several individual posters for different theaters and productions. Notable titles include 'O Conde de S. Germaino' by Teatro Recreio Dramático, 'O Diabo Coxo' by Teatro Lyrico, 'O Voluntário de Cuba' by Companhia Dramática Portuguesa, and 'Frou-Frou' by Imperial Theatro. Each poster provides details about the cast, the director, and the specific performance dates and times.

Figure 44 - Spectacles à l'affiche en 1893. *O Paiz*, 18 juin 1893.

This collage shows a different set of theatrical posters from 1886. It includes 'Frou-Frou' by Imperial Theatro, 'O Conde de S. Germaino' by Teatro Recreio Dramático, and 'O Voluntário de Cuba' by Companhia Dramática Portuguesa. The posters are more densely packed and feature a variety of artistic styles and typography, reflecting the theatrical landscape of that year.

Figure 45 - Spectacles à l'affiche en 1886. *O Paiz*, 9 juin 1886.

Des compagnies locales se partagent les salles avec des troupes italiennes et portugaises et présentent un répertoire divertissant (revues, féeries, cirque), mais également des spectacles lyriques et des drames. Le 12 juin 1893, à la veille donc de l'arrivée de Sarah Bernhardt, on annonce notamment une représentation de *La Tosca* dans le théâtre Apollo avec l'actrice portugaise Amélia Vieira dans le rôle principal.

THEATRO APOLLO

Companhia Dramática Portuguesa — Dirigida pelo actor **ALVARO**, de que faz parte a primeira actriz **AMELIA VIEIRA**

HOJE **A PEDIDO DE MUITAS PESSOAS** **HOJE**
UMA UNICA REPRESENTAÇÃO
da peça em 5 actos e 6 quadros, de V. Sardou (Inédita)

TOSCA

O papel de TOSCA é desempenhado pela 1ª actriz portuguesa **AMELIA VIEIRA** e o de Mario Cavaradossi, pelo actor **ALVARO**.
Tomam parte igualmente os artistas Costa, Gil, Julio Vieira, Pato Moniz, Sant'Anna, Ferreira, Heltreman, Salazar, Pereira, Elvira Costa, Iva Ruth, Emma d'Amorim, M. Polla, Fernandes, Roso, etc.
Os bilhetes á venda na bilheteria do theatro.

O espectáculo começa ás 8 1/2 horas

AMANHÃ, terça-feira 13 — 1ª representação da popular peça em 5 actos, de A. D'Ennery (autor da *Voiz do Mundo*)

AS DUAS ORPHÃS

Quinta-feira 15 — Benefício do actor **Alvaro** — O Voluntário de Cuba.

Figure 46 - *Gazeta de Noticias*, 12 juin 1893.

Il semble donc qu'ayant rencontré dans sa deuxième tournée à Rio de Janeiro une scène plus dynamique, Sarah Bernhardt ait eu plus de difficulté à jouer devant des salles combles. En ce sens, comme nous l'avons affirmé plus haut, pour réussir dans ce marché plus concurrencé, la Voix d'Or devait explorer ces ressources au maximum : offrir au spectateur une vaste gamme de pièces, lui permettant d'avoir un aperçu le plus complet de ses talents.

Toutes proportions gardées, en ce qui concerne la vie théâtrale, on remarque à São Paulo, un processus semblable à celui se déroulant à Rio de Janeiro. A la lecture des journaux de cette période, on observe une sensible augmentation de l'offre des loisirs dans la ville. Le 2 juillet 1886, un seul spectacle était annoncé dans la dernière page du périodique *A Província de São Paulo*, ce qui est valable également pour les mois de mai, par exemple. En revanche, en 1893, trois spectacles sont affichés dans le même journal. En plus du Théâtre São José, on mentionne le programme du *Polytheama Nacional*, avec la compagnie brésilienne de Dias Braga et la compagnie portugaise du

une comparaison assez sévère de la Sarah Bernhardt de 1893 par rapport à celle de 1886 :

Froufrou, la délicieuse, la belle, la très humaine pièce de Meilhac et Halévy, a été avant-hier barbarement sacrifiée par la compagnie Sarah-Bernhardt. Il paraît incroyable que des artistes français, éduqués dans le milieu supérieurement artistique du fascinant Paris, puissent offrir à notre public, dans une comédie aussi soignée, un ensemble aussi détestable de mannequins, qui se mouvaient comme des automates, sans sentiment, sans expression, sans une ombre d'art ! Le sacrifice de *Froufrou* a été complet avant-hier. Sarah Bernhardt elle-même, la grande, l'incomparable, la toute puissante, celle-là, jusqu'au quatrième acte n'a absolument pas joué le rôle délicat de Gilberte, en se souciant seulement de sa mort au cinquième acte. Si, à une autre époque, nous ne l'avions pas vu jouer aussi merveilleusement et de manière aussi poignante ce même rôle, nous dirions qu'elle n'avait pas compris le type raffiné, presque éthéré, du charmant personnage de Meilhac et Halévy. Heureusement nous avons vu Sarah émouvoir et transporter l'auditoire du São Pedro de Alcântara, à Rio, il y a sept ans, dans ce même rôle, et cela nous évite de faire cette énorme injustice. Sarah était avant-hier visiblement souffrante – la voix rauque et la toux lui faisait perdre sa voix musicale, la fatigue paralysait ses mouvements. Sarah s'est limitée à *dire* son rôle, et à tuer admirablement Gilberte au cinquième acte. De sorte que, de l'enfant turbulent, agité, si impondérable, qui paraissait ne pas toucher le sol, et qui papillonnait sur la scène du Théâtre São Pedro en riant et en chantant, nous n'avons eu que son ombre⁶⁵⁹.

De même, la représentation de la pièce de Meilhac et Halévy par Sarah Bernhardt à Rio de Janeiro, déplait au critique fluminense du journal *Gazeta de Noticias*, qui associe aussi l'échec du spectacle aux conditions acoustiques du théâtre Lyrico :

⁶⁵⁹ « Frou-frou, a deliciosa, a bella, a humanissima peça de Meilhac e Halévy, foi ante-hontem barbaramente sacrificada pela companhia Sarah Bernhardt. Parece incrível que artistas francezes, educados no meio superiormente artistico da fascinadora Paris, possam offerecer ao nosso publico, em tão primorosa comedia um conjuncto tão destestavel de manequins, movendo-se quasi como automatos, sem sentimento, sem expressão, sem sombra de arte ! O sacrificio de Frou-frou foi ante-hontem completo. A propria Sarah Bernhardt, a grande, a incomparavel, a toda poderosa Sarah, essa mesma, absolutamente não representou o delicado papel de Gilberta até o 4º acto, preocupando-se apenas com a morte, no 5º. Se não a tivéssemos visto representar, noutra época, maravilhosamente, de um modo arrebatador, esse mesmo papel, diríamos que ella não tinha comprehendido o typo finissimo, quasi ethéreo, da encantadora personagem de Meilhac e Halévy. Felizmente, vimos Sarah Bernhardt commover e levantar a platéa do S. Pedro de Alcantara, no Rio, ha sete annos, nesse mesmo papel, e isso livra-nos hoje de praticar essa enorme injustiça. Sarah estava ante-hontem visivelmente enferma – a rouquidão e a tosse tolhiam-lhe a voz musical, o cansaço tolhia-lhe os movimentos. Sarah limitou-se a *dizer* o seu papel, e a matar Gilberta admiravelmente no 5º acto. De modo que, daquella creança trefega, irrequieta, tão imponderavel, que parecia nao tocar o solo, e que borboleteava, na scena do theatro S. Pedro, rindo e cantando, tivemos apenas uma sombra » (« Palcos e circos... », *O Estado de Sao Paulo*, 13 juillet 1893).

Sarah Bernhardt rehausse les principales scènes du drame ; mais en dehors de cela, il ne nous semble pas que Sarah ait assimilé complètement le caractère de l'intéressante figure de Gilberte. Si elle provoque notre admiration dans les grands moments et dans certains détails, dans d'autres scènes elle laisse à désirer [...] La distribution des autres rôles a été généralement malheureuse, de sorte que la belle pièce d'Halévy a eu une interprétation qui n'était pas à sa hauteur. Nous devons cependant noter que la scène du Lyrico est excessivement ample pour les représentations des pièces *intimes*. Nous savons également que les artistes sont contraints, en fonction de l'harmonie, à ne pas lever la voix dans les simples dialogues. Tout cela est bien vrai ; mais il est aussi exact que le public, aussi bien du parterre que des loges, n'entend pas ce que disent les acteurs sur scène. Or cet inconvénient pourrait être remédié si les artistes jouaient un peu plus à l'avant-scène [...] Il est plus commode et moins cher de ne pas aller au théâtre, que d'y aller pour ne rien entendre de ce qui est dit sur scène. Pour des mimiques les prix sont un peu élevés⁶⁶⁰.

Mais cet avis négatif n'est pas consensuel dans la presse, le journal *O Correio Paulistano*, avait trouvé que malgré le fait d'être malade, Sarah Bernhardt avait présenté une « Gilberte incomparable », tout en remarquant, néanmoins, la mauvaise qualité de l'ensemble de la troupe⁶⁶¹.

⁶⁶⁰ « Sarah Bernhardt dá grande realce às principais scenas do drama ; mas fóra d'ellas, não nos parece que tenha assimilado completamente a indole da interessante figura de Gilberta. Se nos provoca admiração nos grandes lances e em certos detalhes, em outras scenas deixa muito a desejar. [...] A distribuição dos outros papeis foi geralmente infeliz, de sorte que a bella peça de Halévy teve uma interpretação não correspondente ao seu mérito. Ha ainda um ponto de reparo. Sabemos, como toda a gente, que o palco do Lyrico é excessivamente amplo para representação de peças *intimas*. Sabemos igualmente que os artistas são obrigados, pela afinação, a não levantarem em simples dialogos o diapasão da voz. Tudo isto é verdade ; mas também é exacto que o que elles dizem no palco, não se ouve em grande parte da platéa e dos camarotes. Ora este inconveniente poderia ser remediado, se os artistas representassem um pouco mais à boca de scena. [...] É mais commode e mais barato não ir ao theatro, do que ir pra lá para não ouvir o que se diz em scena. Para *mimicas* os preços são um pouco salgadinhos ». (« Theatros e... », *Gazeta de Noticias*, 24 juin 1893).

⁶⁶¹ « Apesar de doente, Sarah Bernhardt nos deu uma « Gilberte » incomparavel. Os demais artistas deixaram tudo a desejar » (« Espectaculos », *Correio Paulistano*, 13 juillet 1893).

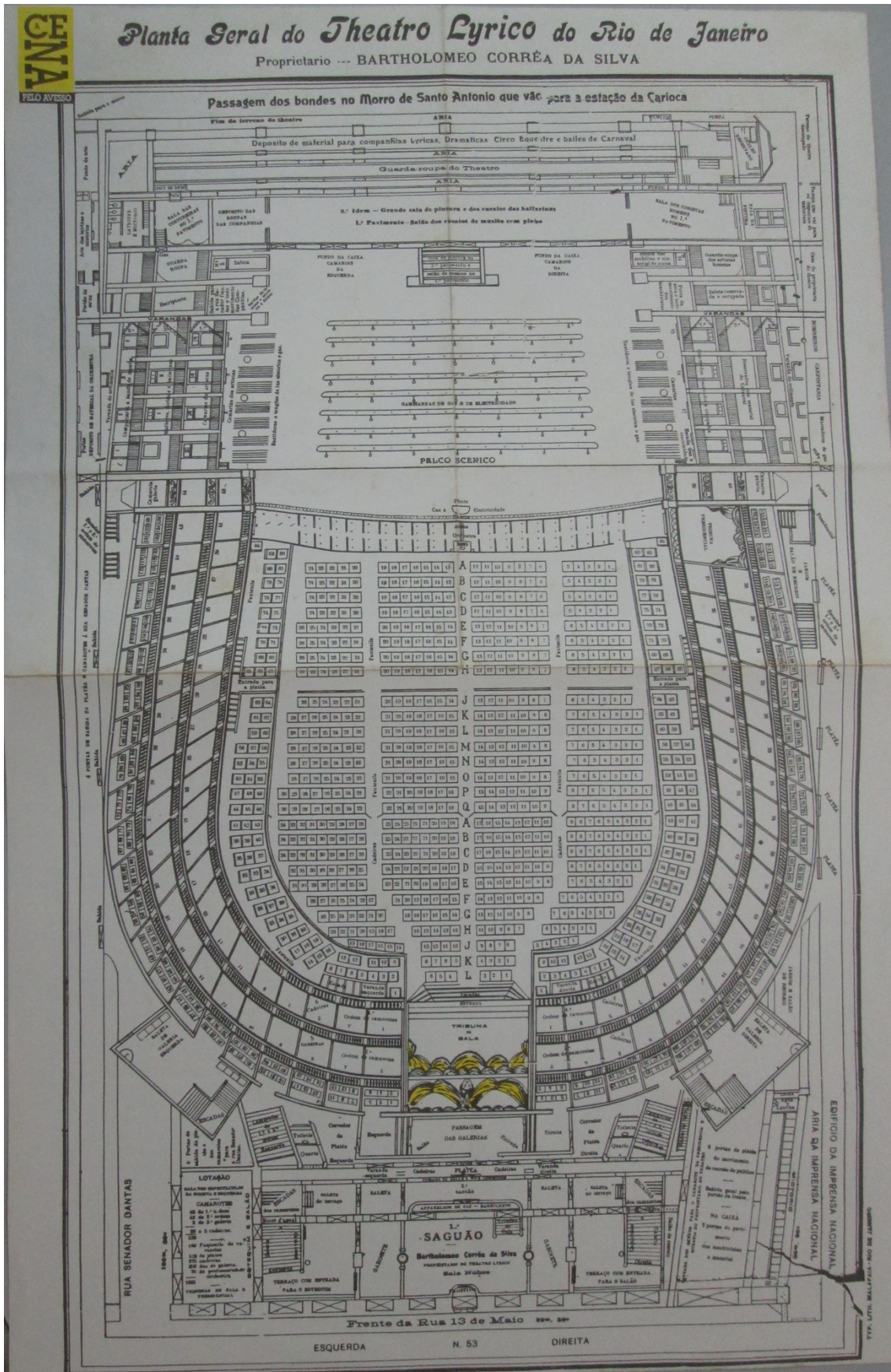


Figure 49 - Plan du théâtre Lyrico, où Sarah Bernhardt a joué à Rio de Janeiro en 1893 et 1905.

Un autre aspect qui gêne la critique *paulistana* est le choix de certaines pièces du répertoire de Sarah Bernhardt en 1893, notamment *Le Maître de Forges*, de Georges Ohnet, pièce que la Française avait déjà présentée dans sa première tournée. Le journaliste de *O Estado de São Paulo* considère la décision des imprésarios cruelle à l'égard du public de São Paulo dans la mesure où il s'agissait d'un très mauvais texte, et qui, de plus, n'avait même pas l'avantage d'être inédit, comme l'étaient *Théodora* et *Cléopâtre*. Pour le critique, voir Sarah Bernhardt jouer ce drame, considéré comme vieux et déroutant, « semblait une chose monstrueuse et invraisemblable⁶⁶² ». Suite à la représentation, le journal *Correio Paulistano*, affirmait que « c'était incroyable que Sarah Bernhardt puisse nous imposer cet indigeste mélodrame, sans la moindre esquisse d'art⁶⁶³ ».

S'il est possible de noter un ton plus sévère dans plusieurs critiques vis-à-vis des spectacles de Sarah Bernhardt en 1893, nous ne pouvons affirmer que la vedette française a été attaquée par l'ensemble de la presse brésilienne. À côté des évaluations négatives, plusieurs textes parus dans les périodiques sont assez flatteurs à l'égard de l'actrice qui, nous insistons, continue de garder son prestige auprès des spectateurs brésiliens. À propos de la représentation de *La Tosca* à São Paulo, *O Correio Paulistano* mentionnait que lorsqu'elle est apparue sur scène, Sarah Bernhardt « a été accueillie par un tonnerre d'applaudissements qui retentissaient à l'unisson de tous les points de la salle, laquelle se trouvait pleine, aussi bien dans les loges que dans le parterre, de dames les plus élégantes et de messieurs les plus distingués de la société⁶⁶⁴ ».

⁶⁶² « Os assignantes da temporada estão ameaçados, segundo constava hontem, de uma calamidade atroz ; estão ameaçados do Maître de forges, do calamitoso sr. George Ohnet, em récita de assignatura. É esta uma crueldade que o publico de S. Paulo absolutamente não merece. [...] Sarah a representar Ohnet parece-nos uma coisa tão monstruosa, tão inverossimil, que preferimos acreditar que isso não passou de uma pilheria dos jornaes do Rio que noticiáram o escandalo. » (« Palcos e circos », *O Estado de São Paulo*, 13 juillet 1893).

⁶⁶³ É inacreditavel que Sarah Bernhardt, depois de nos ter maravilhado na bellissima tragedia « Phèdre », de Racine, nos impingisse aquelle indigesto pastelão destemperado, sem o minimo vislumbre de arte ! (« Espectaculos », *Correio Paulistano*, 20 juillet 1893).

⁶⁶⁴ « A eminente artista dramatica, ao apparecer em scena, foi recebida por estrepitosas palmas que rebentaram, unisonas, de todos os pontos da sala, que se achava repleta, tanto nos camarotes como na platéa, das senhoras mais elegantes e dos cavalheiros mais distinctos da nossa sociedade ». (« Espectaculos », *Correio Paulistano*, 9 juillet 1893).

Il semble ainsi que, tout en restant admirative du talent de Sarah Bernhardt, en 1893, la presse brésilienne se montre cependant plus avertie qu'elle ne l'était en 1886. En effet, lors de la deuxième tournée, les critiques brésiliens avaient déjà assisté aux spectacles de la *Voix d'Or*, et en avait gardé un beau souvenir dans des rôles comme Froufrou, Marguerite Gautier, Fédora et Phèdre. Il est d'ailleurs intéressant de remarquer que, malgré les nouveautés introduites dans le répertoire de la deuxième tournée, les spectacles qui semblent plaire le plus aux Brésiliens sont quasiment les mêmes que ceux de 1886. Ce n'est donc pas par hasard que la diva choisit de jouer *Phèdre* dans sa soirée d'adieux à Rio de Janeiro, pièce qu'elle donnera également à São Paulo. Les *fluminenses* veulent encore revoir en Sarah Bernhardt la tragédienne, dont la carrière et l'image avaient été construites au Théâtre-Français. Selon la *Gazeta de Noticias*, lors de la représentation de *Phèdre*, le Théâtre Apollo⁶⁶⁵ « se trouvait littéralement plein [...] tous les spectateurs ayant applaudi chaleureusement la géniale actrice française⁶⁶⁶ ».

A en juger par le nombre de représentations de chaque texte⁶⁶⁷, il est possible d'affirmer que *Froufrou*, *Fédora* et *La Dame aux camélias* demeurent des pièces phares de Sarah Bernhardt, jouées autant de fois qu'un titre inédit⁶⁶⁸, donc censées susciter davantage la curiosité des Brésiliens, comme, par exemple, *La Tosca*. Il est intéressant de remarquer, encore une fois, que concernant les pièces de Sardou, la critique locale se

⁶⁶⁵ Sarah Bernhardt joue seulement une fois dans cette salle, considérée plus modeste que le Théâtre Lyrico. Elle y apparaît seulement dans sa soirée d'adieux, justement avec la tragédie de Racine. Il nous semble que l'organisation de cette soirée a été plutôt improvisée et que, suite à son triomphe à São Paulo, l'actrice a choisi de jouer Phèdre, pour répondre aux attentes du public *fluminense*. Quelques années plus tard, Arthur Azevedo affirmait, par exemple, que l'infrastructure du Théâtre Apollo était pénible et que, pour que Sarah Bernhardt puisse y jouer, l'impresario Luiz Ducci a dû « isoler la salle avec des gros rideaux » (« Sarah Bernhardt representou no Apollo a Phedra de Racine; mas só o fez – pudera! – depois que o empresario mandou isolar a sala do teatro com grossas cortinas de lona. E ainda assim... », Arthur Azevedo, « O Theatro », *A Noticia*, 9 mars 1899). En revanche, en 1893, le journal *Gazeta de Noticias* soulignait que « Sarah Bernhardt avait été très satisfaite des conditions acoustiques et du confort du Théâtre Apollo, ayant déclaré que si elle avait su qu'il existait à Rio de Janeiro un théâtre aussi approprié à son répertoire, elle l'aurait choisi » (« Mme Sarah Bernhardt ficou satisfeitíssima com as condições acústicas, e conforto do theatro Apollo, declarando que se soubesse existir no Rio de Janeiro theatro tão apropriado ao seu repertorio o teria escolhido para suas representações » « Theatros e... », *Gazeta de Noticias*, 24 juillet 1893).

⁶⁶⁶ « O theatro achava-se litteralmente cheio [...] todos os espectadores applaudindo calorosamente a genial atriz franceza » (« Theatros e... », *Gazeta de Noticias*, 24 juillet 1893).

⁶⁶⁷ Voir tableaux chapitre 4.

⁶⁶⁸ Inédit dans la version jouée par Sarah Bernhardt. Cette pièce avait été représentée au Brésil par d'autres compagnies avant 1893.

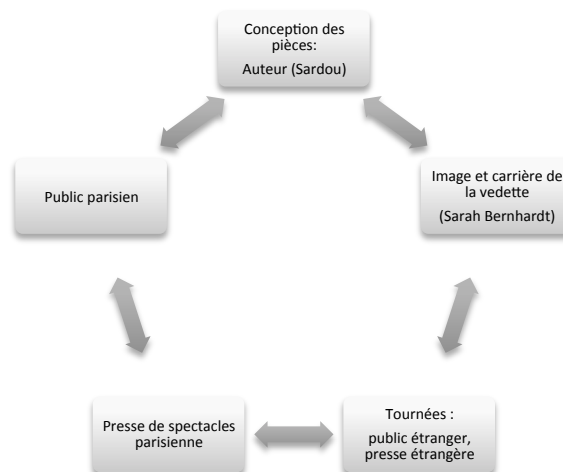
montre méfiante. Il semble tout à fait curieux que ces spectacles qui, selon le verdict parisien, étaient créés pour les étrangers, déçoivent de nombreux chroniqueurs théâtraux brésiliens, précisément en ce qui concerne la plasticité de la mise en scène. Au lieu d'être captivé par la beauté des décors, le regard des critiques brésiliens est centré presque exclusivement sur la performance de Sarah Bernhardt. Essentiellement, ce qui les séduit dans ces spectacles est la manière dont l'actrice prononce le texte, y emploie toutes ses ressources vocales, et se déplace en jouant sur les pauses dramatiques. Enfin, bien plus que la somptuosité des décors adaptés pour les tournées, c'est la présence scénique de Sarah Bernhardt magnifiquement costumée qui compte dans ces pièces et qui attire le public brésilien. Certes, comme nous l'avons signalé plus haut, il reste difficile de faire la part des choses et de savoir exactement dans quelle mesure les critiques expriment l'opinion des spectateurs brésiliens. Cependant, vu le manque de mentions sur la mise en scène ou au contraire le rappel incessant de la médiocrité des décors utilisés dans les spectacles de Sarah Bernhardt, il paraît peu probable que les Brésiliens aient été séduits par les aspects plastiques des spectacles joués dans la tournée de 1893, exception faite des costumes de la vedette qui sont largement décrits dans les journaux.

Nous pouvons alors nous demander s'il est approprié de désigner ces textes comme des « articles-exportations » en fonction de l'importance qu'ils accorderaient à la plasticité et au rythme de l'action pour captiver le spectateur étranger. Or il semblerait, qu'en ce qui concerne ces éléments de la scène, ces pièces ont davantage plu aux Parisiens, qu'aux Brésiliens. Les premiers pouvaient assister aux imposantes mises en scènes originales, tandis que les publics non francophones se montraient plutôt déçus par la médiocrité des décors et des accessoires de scène adaptés pour les tournées.

Il est évident que les tournées de Sarah Bernhardt influencent l'écriture de Sardou, et que l'auteur conçoit certaines pièces en tenant compte de leur « exportation » hors de l'hexagone. Mais il s'agit là d'un processus plus subtil. Par exemple, *La Tosca*, pièce à rebondissements, ne pouvait être qu'un spectacle dynamique, capable de tenir en haleine le spectateur moyen pas spécialement attentif à la beauté et à la densité du texte. Cependant, pour un public non-francophone, et sans avoir en main les brochures contenant des traductions du texte, la compréhension de l'intrigue, aspect essentiel pour

captiver l'attention du spectateur, n'était peut-être pas primordiale. Certes, nous avons vu à cet égard l'importance des comptes-rendus publiés dans les journaux qui décryptaient l'intrigue des pièces. Mais il semble que, pour les spectateurs brésiliens, plus important que le rythme du spectacle, dicté par l'enchaînement d'actions, était la performance de Sarah Bernhardt dans des *moments-clés* de la pièce, attendus, d'ailleurs, largement à l'avance par le parterre. C'est peut-être davantage là où Sardou, en concevant le texte, prend le plus en compte le goût du public étranger, centré sur la grande vedette, et ne voulant que la voir exhiber toutes ses qualités dramatiques dans un *crescendo* qui culminerait dans les scènes de mort. Toutefois, il s'agit là sans doute également d'une caractéristique du spectateur moyen parisien, dont les attentes étaient également bel et bien déterminées par le système du vedettariat.

En définissant ces pièces comme « articles-exportation », des critiques comme Sarcey tentent d'attribuer uniquement aux spectateurs étrangers *la cause* d'une supposée crise dans l'art dramatique français, qui devenait de plus en plus commercial, et orienté vers une excessive spectacularisation. Mais la question doit être reformulée car, nous l'avons vu, la commercialisation du théâtre est un processus plus global lié à l'accroissement des villes et au développement du capitalisme. Le phénomène des tournées au XIXe siècle est, bien sûr, intrinsèque à ce processus de marchandisation de l'art dramatique, mais il n'en est pas la cause. Ainsi, à travers l'exemple de certains spectacles de Sarah Bernhardt au Brésil, nous avons voulu indiquer que le système de production théâtral au XIXe siècle à Paris se constitue dans une sorte de relation multilatérale entre l'auteur, la vedette, les publics de divers pays, dont la France, ainsi que la presse théâtrale des principaux centres urbains.



Si, d'une part, Sardou devait tenir compte du public étranger lors de la conception des textes pour Sarah Bernhardt, d'autre part, il était fondamental que ses spectacles triomphent à Paris. Déjà à l'épreuve du goût des Parisiens, le succès des grands spectacles et pièces à effets, dans la capitale artistique d'Europe, assure la *curiosité* du public étranger ; bien que leurs attentes vis-à-vis des mises en scènes soient, en réalité, déçues par les conditions de représentation lors des tournées.

Dans la construction de l'horizon d'attente des spectateurs brésiliens la circulation de la presse joue un rôle essentiel. Nous avons pu le voir, les intellectuels tropicaux suivent largement le discours récurrent de Paris sur la « marchandisation » de Sarah Bernhardt, tout en diffusant, par ailleurs, le raisonnement de Sarcey à propos des « pièces-articles-exportation ». De même, nous avons pu constater que les critiques au Brésil font souvent appel aux descriptions des spectacles originaux pour parler de ceux que Sarah Bernhardt avait présentés au Brésil.

La production des spectacles à Paris semble alors être soumise à un jeu complexe entre le goût du public parisien et les attentes des spectateurs étrangers, celles-ci étant déterminées, en grand partie, par les critiques et échos publiés dans la presse locale, elle même étant, à son tour, en dialogue permanent avec la critique théâtrale de la capitale française, auprès de laquelle les auteurs et les acteurs cherchent à légitimer leur carrière. Cette chaîne de relations aide alors également à comprendre le processus d'internationalisation du goût du public dans un contexte de formation d'une culture de masse.

IV.4. ANCIENS VIEUX SUCCES : ELEMENTS POUR UNE ANALYSE DE LA TOURNÉE DE 1905

Comme nous l'avons déjà évoqué, en 1893, malgré la grande curiosité des Brésiliens pour les nouvelles pièces de Sarah Bernhardt, une bonne partie du répertoire joué lors de sa première tournée, en 1886, demeure fondamentale pour la réussite de la Française à Rio de Janeiro et São Paulo. Par conséquent, en 1905, presque vingt ans après sa première venue au Brésil, Sarah Bernhardt n'hésite pas à paraître sur scène dans la peau d'une Fédora, Adrienne Lecouvreur ou Marguerite Gautier⁶⁶⁹. Tout en demeurant des triomphes assurés auprès du public brésilien, ces anciens succès sont au fil des années considérés au Brésil, par les intellectuels et les critiques, comme des textes dépassés.

En ce sens, Chrispiniano da Fonseca déclarait dans *O Paiz*, suite à la représentation de *La Dame aux Camélias*, que même si l'histoire de Marguerite Gautier était déjà archi-connue des Brésiliens, Sarah Bernhardt arrivait à redonner au drame de Dumas fils sa fraîcheur initiale⁶⁷⁰. Un peu plus sévère à l'égard de la pièce, le critique de la *Gazeta de Noticias* trouvait qu'en 1893, *La Dame aux camélias* ne dépassait pas le niveau d'une « lamentation en cinq actes » :

Il n'y a pas un habitué de théâtre qui ne connaisse de près *La Dame aux camélias*, qui depuis plus de trente ans est jouée partout, et dans presque toutes les langues. [...] Ce drame, qui est apparu peu après le roman et a mis en vogue le nom de Dumas fils, fut le thème des controverses philosophiques et artistiques les plus variées. A l'époque, *La Dame aux camélias* [...] était considérée comme le dernier mot du réalisme au théâtre. Comme était encore lointaine l'époque d'Ibsen, de Tolstoï, de Zola et d'autres disciples fervents de la nouvelle école! Aujourd'hui *La*

⁶⁶⁹ Voir Annexes.

⁶⁷⁰ « Verificaram os que assistiram ao espectáculo de hontem no Lyrico quanto **Sarah se afasta de toda a interpretação que estamos acostumados a ver** dar a protagonista do romance de Dumas. Passando pelo temperamento complexo da grande actriz, o papel transforma-se em uma criação da mais alta, e tocante poesia ; [...] A historia de Margarida Gauthier [...] à força de a sabermos de cór, já perdeu um pouco do brilho e da frescura primitica. Mas Sarah toma o personagem por fôrma tão nova e imprevista, que a obra do romancista readquire todo o prestígio que lhe encontramos quando pela vez primeira esfolhávamos avidamente aquellas paginas escriptas entre soluços, lidas entre lagrimas ». (Chrispiniano da Fonseca, « Artes e artistas », *O Paiz*, 18 juin 1893).

Dame aux Camélias n'est pas autre chose qu'une lamentation en cinq actes, malgré l'excellence des dialogues⁶⁷¹.

Admiratif de Zola et Ibsen, le chroniqueur considérait que la performance de Sarah Bernhardt ne satisfaisait pas aux exigences du théâtre moderne. Le style « original » de l'actrice, propice à créer des scènes à grands effets, et adepte d'une gestuelle plus codifiée, voire affectée, troublait le « naturel » du spectacle, qualité, selon le critique, essentielle du théâtre moderne.

Selon les exigences modernes du théâtre, la pièce n'a de vrai et de réel que sa partie épisodique, la passion d'Armand Duval pour Marguerite Gautier, et la marche accélérée de la tuberculose [...]. En grande artiste qu'elle est, Sarah Bernhardt a joué les quatre actes de la pièce en y apportant le raffinement des minuties et des détails à un tel point que si elle démontre une grande préoccupation pour l'originalité, **elle perd un peu de son naturel, qui est aujourd'hui la principale qualité au théâtre.** [...] Il y a consensus sur le fait que les chaises et les canapés sont faits spécialement pour que nous puissions nous asseoir, soit chez nous, soit chez les autres, où même au théâtre. La grande actrice, cependant, n'en fait pas un usage courant, et **rare est la scène où l'un de ces meubles ne lui sert pour une pose, finalité à laquelle ils n'étaient pas destinés.** Ceci casse, certes, la monotonie triviale, le tableau devenant davantage pittoresque : mais le naturel y est un peu mystifié. La vérité est que Sarah Bernhardt a, en plus d'un grand talent artistique, une énorme préoccupation pour l'originalité, et quels que soient les effets de celle-ci, ils restent complètement escamotés par les grands éclats de son travail véritablement artistique⁶⁷².

⁶⁷¹ « Nao ha frequentador de theatro que não conheça de perto *A Dama das Camélias*, que ha mais de trinta annos se representa em todos os theatros, e quasi em todas as linguas. [...] Este drama, que appareceu pouco depois do romance e poz em voga o nome de A. Dumas Filho, foi o thema das mais variadas controversias philosophicas e artisticas. N'aquelle tempo, a *Dama das Camélias* [...] era considerado como a ultima palavra do realismo no theatro. Como ainda estava afastada a época de Ibsen, de Tolstoi, de Zola e de outros apostolos fervorosos da nova escola ! Hoje a *Dama das Camélias* não passa de uma lamuria em cinco actos, apezar do brilhantismo do dialogo » *Ibid.*

⁶⁷² « Theatros e... », *Gazeta de Noticias*, 19 juillet 1893. « À luz das exigencias modernas do theatro, so ha alli de verdadeiro e real a parte episodica da peça e a paixão de Armando Duval por Margarida Gauthier, e a marcha accelerada da tuberculose [...]. Sarah Bernhardt faz os quatro actos da peça, como grande artista que é, levando por vezes o requinte das minucias e dos detalhes a um ponto que, se revela uma grande preocupação de originalidade, **prejudica um pouco a naturalidade, que é hoje a principal qualidade no theatro.** [...] Tem passado como certo que as cadeiras e os sofás são feitos especialmente para a gente se sentar, quer seja em nossa casa, quer seja nas casas alheias, quer seja mesmo no theatro. A grande actriz, porém, não dá frequentemente a esses moveis o uso commum, e **rara é a scena em que algum d'esses moveis não lhe serve para uma pose, a que elles não estavam mais destinados.** O quadro fica sem duvida mais pittoresco e quebra um pouco a monotonia trivial : mas a naturalidade é um pouco mystificada. Verdade seja que Sarah Bernhardt tem, além de um grande talento artistico, uma não menor preocupação de **originalidade**, e quaisquer que sejam os effeitos que esta possa ter, elles ficam completamente obscurecidos pelos grandes clarões do seu trabalho verdadeiramente artistico »

Malgré son point de vue critique à l'égard de l'interprétation de Sarah Bernhardt, qu'il considère comme datée, le chroniqueur reconnaît la capacité de l'actrice à émouvoir le spectateur, notamment dans les scènes de mort, où elle impressionne par son naturel :

Quoiqu'il en soient les excentricités que Sarah nous offre au long de la pièce, **le cinquième acte suffit pour mettre en relief tous ses ressources**, toute la puissance de son tempérament de grande comédienne. **C'est dans l'agonie et la mort, dans ces scènes tirées de la grande toile de la vie, que Sarah impressionne et émeut jusqu'aux larmes ses spectateurs, par la vérité, par le naturel, et par l'étude et observation qu'elle révèle.** Face à ce travail nous n'avons qu'un mot – admirable⁶⁷³ !

A cet égard, Chrispiniano da Fonseca considérait également que dans certaines scènes, Sarah s'approchait de la vérité. Selon lui, l'impression que l'actrice laissait n'était « pas celle telle que la scène *aurait pu* se passer, mais celle telle que la scène s'était *effectivement passée*⁶⁷⁴ ». Remarquons, néanmoins, la manière assez paradoxale dont les critiques emploient l'idée de « naturel ». Comment se fait-il que l'interprétation de Sarah Bernhardt puisse être considérée à la fois maniérée, voire affectée, et naturelle ? Comment admettre que justement dans les scènes de mort l'actrice étonne par la justesse de sa performance et le naturel de sa pantomime ? Chrispiniano da Fonseca décrit ainsi la scène finale de la mort de Marguerite :

Il n'y a pas de moyen de décrire comment Sarah se transforme devant nos yeux jusqu'à la mort, **quelle tendresse dans sa voix pourvue des modulations les plus poétiques et délicates**, quelle nostalgie elle arrive à imprimer à tout ce qu'elle dit et comment elle meurt dans les bras d'Armando pour ensuite tomber sur le tapis comme un oiseau blessé⁶⁷⁵.

⁶⁷³ « Quaesquer, pois, que sejam as excentricidades que Sarah nos offereça no correr da peça, **basta o 5º acto para pôr e relevo todos os seus recursos**, toda a potencia do seu temperamento de grande comediante. **É na agonia e na morte, n'essas scenas recortadas na grande tela da vida, que Sarah impressiona e commove até às lagrimas os seus espectadores, pela verdade, pela naturalidade, e pelo estudo e observação que revela.** Diante d'esse trabalho só temos uma palavra – admirável ! » *Ibidem*. [c'est nous qui soulignons]

⁶⁷⁴ « A impressão que nos deixa não é de que a scena *podia* ter-se passado assim, é a de que *effectivamente se passou* assim » (Chrispiniano da Fonseca, « Artes e artistas », *O Paiz*, 18 juin 1893).

⁶⁷⁵ « Não ha meio de contar como Sarah se transforma a nossos olhos, até à morte, **quanta ternura a sua voz encontra nas mais poéticas e delicadas modulações**, de quanta saudade imprime tudo quanto diz e como fica morta nos braços de Armando para em seguida, cair no tapete no esvoaçar das roupagens brancas, como uma ave ferida no chão » *Ibidem*. [c'est nous qui soulignons]

Deux aspects nous intéressent dans cet extrait. Le premier est la description de la performance de Sarah Bernhardt, qui nous permet aujourd'hui d'imaginer la grande vedette sur scène. Ensuite, ce qui est frappant dans la critique de Chrispiniano est la façon dont il analyse et reconstruit la scène jouée par Sarah Bernhardt : le chroniqueur de *O Paiz* semble fasciné par *les effets* réussis de l'interprétation de Sarah Bernhardt ; la tendresse exprimée par l'actrice grâce aux modulations de sa voix et le sentiment de nostalgie qu'elle arrive à installer dans le théâtre lorsqu'elle tombe dans les bras du jeune-premier.

Captivés par une performance qui semble être pleine de maniérismes, les critiques confondent le naturel *du jeu d'acteur* avec la *vérité du sentiment qu'ils ont pu éprouver en tant que spectateurs* de Sarah Bernhardt. Or, ce trouble dans la manière d'employer l'idée de naturel et de vérité chez les chroniqueurs brésiliens paraît, et nous l'avons évoqué brièvement dans le chapitre 3, témoigner des transformations dans la pratique théâtrale à la fin du XIXe siècle, moment où le naturalisme et la dramaturgie du Nord, par exemple, viennent remettre en question les thèmes abordés sur les planches ainsi que le mode de représentation et l'organisation même de l'industrie du spectacle⁶⁷⁶.

À l'aube du XXe siècle, la question du « naturel » apparaît en effet de manière de plus en plus récurrente dans la critique théâtrale brésilienne mais d'une manière très controversée⁶⁷⁷. Le commentaire paru dans la *Gazeta de Noticias* à propos de l'utilisation de l'espace scénique par Sarah Bernhardt illustre bien cette opinion. Pour le

⁶⁷⁶ « L'arrivée à maturité de la société du spectacle dans les théâtres des capitales européennes correspond, par une sorte d'effet compensateur, avec l'entrée en crise d'un certain nombre de ses composantes évoquées dans les chapitres qu'on vient de lire. Le lieu théâtral, et notamment son plan à l'italienne, est remis en cause à la fois par les théoriciens novateurs qui cherchent à renouer avec les formes antiques, et par les critiques sociaux qui remettent en question les hiérarchies caduques sur lesquelles il repose : segmentation verticale de l'espace et du public, vedettariat qui détruit la troupe, équilibre incertain des pouvoirs entre auteur, directeur, metteur en scène, acteurs, etc. ». (Christophe Charle, *Théâtres...*, *op.cit.*, p.457).

⁶⁷⁷ Il convient de noter, comme l'observe João Roberto Faria, que dès les années 1880 les mises en scène de certaines pièces de Zola par des compagnies brésiliennes, comme celle de Ismênia dos Santos, Lucinda Simões et Furtado Coelho aident à installer le débat dans la presse à propos de certains principes naturalistes. Selon Faria, date de 1882 la parution du livre intitulé *O Naturalismo na Literatura*, du brésilien Sílvio Romero. « As encenações de *Thérèse Raquin*, *L'Assommoir* et *Nana* contribuíram bastante para a popularização do nome de Zola para a divulgação do naturalismo no Brasil » (João Roberto Faria, *Idéias...* *op.cit.*, p.208).

chroniqueur, la façon dont l'actrice déambule en faisant des poses devant les meubles sur scène, au lieu d'en faire l'usage *comme dans la vie quotidienne*, paraît en 1893 inacceptable quant aux exigences du théâtre moderne. Il est toutefois intéressant de noter que les mentions sur la modernité théâtrale apparaissent dans d'autres chroniques du même journal à propos de la saison de Sarah Bernhardt, sans cependant constituer un discours cohérent. A propos de *Froufrou*, pièce de Meilhac et Halévy, créée à Paris presque trente ans auparavant, et qui n'était point inédite sur les planches *fluminenses*, le périodique considérait qu'il s'agissait d'une « des meilleures pièces du **théâtre moderne français** *puisque* ni dans son intrigue, ni dans son développement on *notait* les extravagances qui du point de vue artistique *corrompaient* si couramment les productions théâtrales⁶⁷⁸ ». Le chroniqueur trouvait que le sujet traité par la comédie de mœurs était encore très actuel, et que la pièce présentait une belle « étude psychologique et analytique d'une frange de la société moderne, et qui démontre, sans les prétentions des pièces à thèse, à quel point l'éducation et le caractère d'une femme peuvent influencer son avenir⁶⁷⁹ ».

⁶⁷⁸ « A *Frou Frou*, de Halévy et Meilhac, é uma das **melhores peças do moderno teatro francez**. Nem no seu entrecho, nemno seu desenvolvimento, se notam as extravagancias que sob o ponto de vista artistico tão commummente prejudicam as producções theatraes ». [c'est nous qui soulignons] (« Theatros e... », *Gazeta de Noticias*, 24 juin 1893).

⁶⁷⁹ « A *Frou frou* é o estudo psychologico e analytico de uma nesga da sociedade moderna, e que demonstra, sem pretenções de peça de these, quanto a educação e o temperamento de uma mulher pódem influir nos seus destinos » (*Ibidem*).

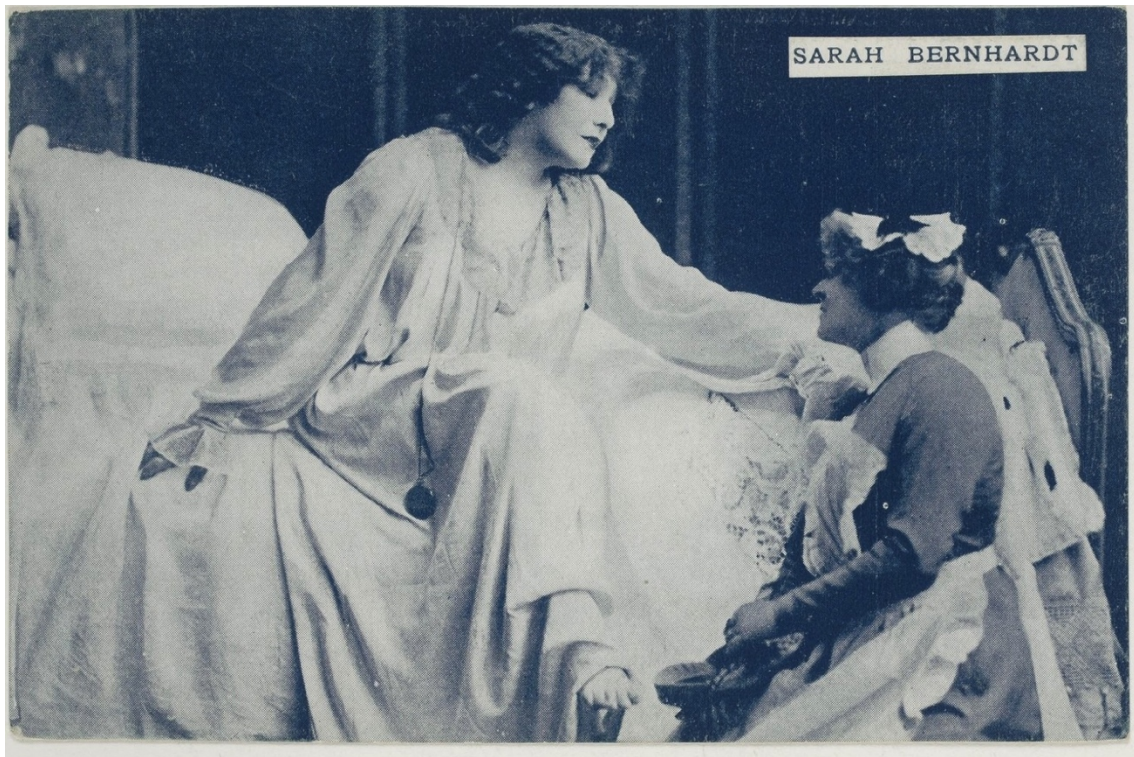


Figure 50 - Sarah Bernhardt dans *La Dame aux camélias*⁶⁸⁰.

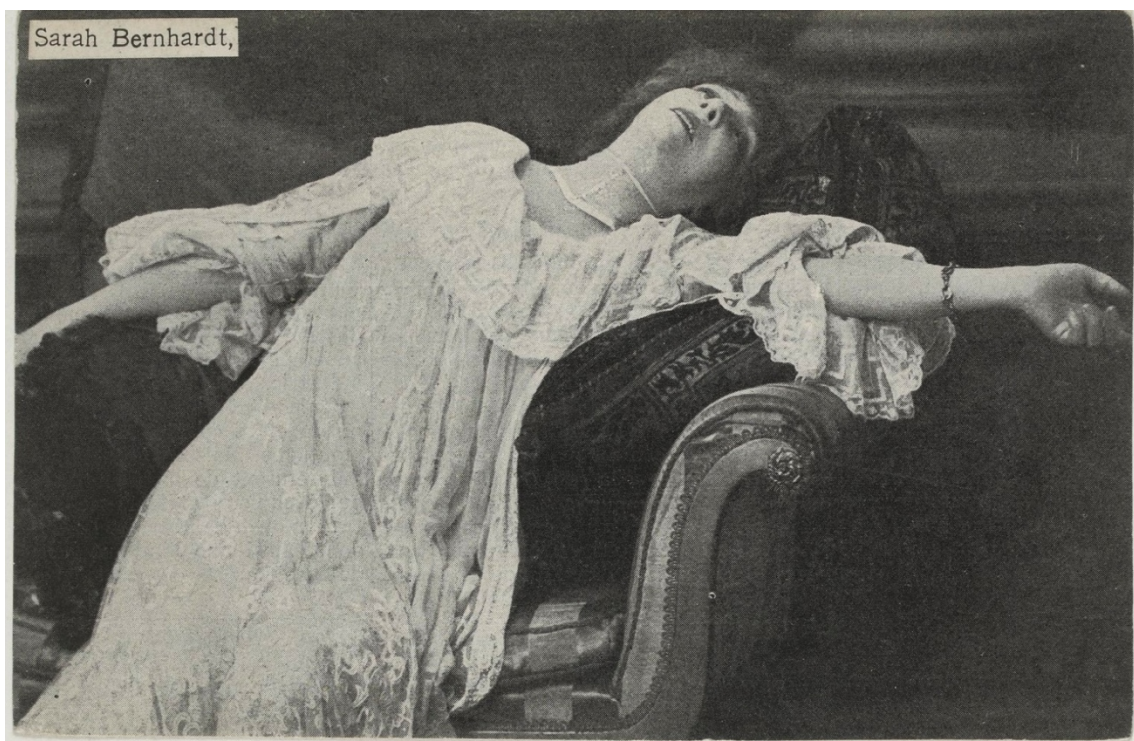


Figure 51 - Sarah Bernhardt dans *La Dame aux camélias*⁶⁸¹.

⁶⁸⁰ Source: BnF, Arts du Spectacle.



Figure 52 - Scène de *La Dame aux camélias*⁶⁸².



Figure 53 - Sarah Bernhardt dans *La Dame aux camélias*, 1891⁶⁸³.

⁶⁸¹ Source: BnF, Arts du Spectacle.

⁶⁸² Source BnF, Arts du Spectacle.

L'analyse de *Froufrou* par la *Gazeta de Noticias* renvoie aux observations formulées par Jean-Claude Yon à propos de la diffusion du théâtre français, déjà citées en début de ce chapitre, lorsqu'il évoque le nombre d'auteurs dramatiques considérés alors en France comme des conservateurs, et qui sont au contraire appréciés par l'avant-garde politique et intellectuelle à l'étranger⁶⁸³. Mais le théâtre français (et cela inclut non seulement le répertoire, mais aussi les codes de représentation et les différents aspects de la mise en scène) n'est pas toujours vu comme novateur. Les chroniques parues dans la presse locale sur l'interprétation de Sarah Bernhardt dans certains spectacles laissent apparaître qu'à la fin du XIXe siècle, la critique brésilienne est également touchée par les débats concernant la modernité au théâtre et, par conséquent, désapprouve un certain nombre de procédés scéniques auxquels fait appel la *star* parisienne.

Ainsi, en 1905, l'actrice, qui dépassait la soixantaine, a trouvé un accueil moins enthousiaste. En effet, entre 1893 et 1905, Rio de Janeiro continue de recevoir des artistes étrangers, ainsi que les critiques et les échos de la vie théâtrale parisienne, lesquels contribuent à alimenter chez les intellectuels brésiliens le débat sur les questions de la modernité au théâtre. De plus, l'instauration du régime républicain, en exprimant une volonté de concevoir un projet pour la nouvelle nation, rend plus urgents et fréquents les débats sur la nécessité de fonder le théâtre brésilien sur des valeurs nationales, ce qui, en partie, contribue à écarter Sarah Bernhardt, comme nous le verrons plus loin.

Présentant lors de sa dernière tournée un répertoire qui se renouvelle peu, l'actrice devenue légendaire est associée en France au théâtre conventionnel, qui se détache de la modernité. Alors que les intellectuels de la jeune république brésilienne se pressent de penser le théâtre national, au sein d'une critique incisive opposée à la marchandisation du théâtre, la figure de Sarah Bernhardt, symbole de la vedette qui amène le grand théâtre du XIXe siècle au Boulevard, ne peut être vue au Brésil que d'une façon paradoxale. Elle évoque à la fois la nostalgie d'un théâtre de plus en plus

⁶⁸³ Source: BnF, Arts du Spectacle.

⁶⁸⁴ Jean-Claude Yon, *Le théâtre..., op. cit.*, p.9.

relégué au passé, « la gloire française », et enfin le monde des affaires, par son association aux stratégies commerciales de l'industrie du spectacle, que l'on condamne.

Le 23 juillet 1893, la comédienne quittait le Brésil pour continuer sa tournée à Buenos Aires. Son deuxième passage dans la capitale brésilienne n'a pas suscité moins de ragots qu'en 1886, d'autant plus que l'actrice avait entrepris à Rio de Janeiro un procès contre les domestiques qu'elle avait engagés dans cette ville pour le vol de ses bijoux⁶⁸⁵. Selon la presse, cette mésaventure aurait motivé la décision de l'actrice de ne plus revenir à Rio de Janeiro pendant plus de dix ans. Le 6 décembre 1900, Arthur Azevedo regrettait que le Brésil ne soit pas inclus dans la tournée que la *Voix d'Or* allait réaliser avec Coquelin l'année suivante, en jouant les succès légendaires d'Edmond Rostand *Cyrano de Bergerac* et *L'Aiglon* :

Je ne comprends pas les précautions que l'esprit superstitieux de la divine Sarah manifeste contre un voyage au Brésil, puisque les aventures qui lui sont arrivées ici sont *mutatis mutandis* les mêmes qui lui sont arrivées partout. En dehors des planches, son répertoire est d'une pauvreté franciscaine⁶⁸⁶.

S'il demeure difficile de savoir les raisons par lesquelles Sarah Bernhardt a préféré écarter le Brésil de l'itinéraire des tournées qu'elle allait réaliser entre 1900 et 1905, il semble cependant qu'Arthur Azevedo aurait vu juste lorsqu'il indiquait que le vol de bijoux ne pouvait pas être la cause de la décision de l'actrice. En réalité, comme l'observait ce Brésilien, ce type de situation était plus au moins courant dans les voyages de la vedette⁶⁸⁷. Dans ce cas, il paraît plus logique que la non-inclusion de Rio de Janeiro ou de São Paulo dans les nouvelles tournées de Sarah Bernhardt ait été

⁶⁸⁵ Le 20 juin 1893, les journaux notifiaient que Sarah Bernhardt s'était fait cambrioler dans sa résidence à la plage de Botafogo par les domestiques Octavio Saunier, Bastolli Guisepe et José Martines. Sarah aurait confié à Saunier une boîte contenant ses bijoux, pour un montant de 250.000 francs, ainsi que de l'argent et divers chèques impayés. Ce fait-divers occupera la presse pendant plusieurs jours. Il est intéressant de noter que la mention de la valeur des bijoux participe encore une fois à la construction de l'image mythique de la *star* française. Ce point aurait mérité des approfondissements, malheureusement nous n'avons pas trouvé les dossiers juridiques concernant ce procès dans les Archives nationales brésiliennes à Rio de Janeiro.

⁶⁸⁶ « Não compreendo as prevenções que o espirito supersticioso da divina Sarah manifesta contra uma viagem ao Brasil, porque as aventuras que lhe succederam aqui são *mutatis mutandis* as mesmas que lhe têm succedido em toda a parte. Fóra do palco, o seu reperto é de uma pobreza franciscana. » (Arthur Azevedo, « O Theatro », *A Noticia*, 6 décembre 1900).

⁶⁸⁷ En 1881, aux Etats-Unis en quittant Saint Louis pour Cincinnati, le train spécial de Sarah Bernhardt se fait attaquer par « un homme armé jusqu'aux dents ». Dans ses mémoires, l'actrice raconte qu'il faisait partie d'une bande organisée pour lui voler ses bijoux. (Sarah Bernhardt, *Ma double...*, *op.cit.*, p.463).

décidée en fonction de questions économiques et pratiques. Ainsi, il convient de se demander si dans les années 1900 les villes brésiliennes continuent d'attirer l'attention des imprésarios étrangers ou si elles deviennent moins attrayantes aux yeux de Sarah Bernhardt pour des raisons spécifiquement liées, entre autres, à une relative décadence de sa renommée au Brésil.

IV.4.1. Rio de Janeiro en 1905, la Belle Époque tropicale

Dans les années 1900 le paysage de la capitale brésilienne se transforme encore davantage. Entre 1902 et 1906 la ville subit un processus hygiéniste d'embellissement, entrepris par le préfet Pereira Passos, à l'image du Paris haussmannien. Tout en expulsant la population pauvre du centre-ville vers les périphéries et les montagnes, ces grands travaux remplacent les vieux immeubles insalubres par des nouvelles façades, et redessinent le cadre urbain de la ville grâce à l'ouverture de larges avenues. Evelyn Lima observe également une série d'améliorations pendant cette période, comme le remplacement de l'illumination des espaces publics et de certaines résidences privées au gaz par l'électricité, et, depuis les années 1890, la mise en place des tramways à traction électrique, qui desservaient, entre autres, le quartier des salles de spectacle⁶⁸⁸. Date de 1908 l'inauguration du Théâtre Municipal de Rio de Janeiro, dont l'architecture est fortement inspirée de l'imposant Opéra Garnier de Paris⁶⁸⁹. A la même époque, mais dans des proportions beaucoup moindres, la ville de São Paulo renouvelle aussi son paysage urbain. On note, à cet égard, l'ouverture du Viaduc do Chá en 1892, qui rassemblait la population aisée autour de zones de loisir, où d'ailleurs en 1911 sera ouvert le Théâtre Municipal de São Paulo. Autant d'exemples pour illustrer à quel point l'image des principales villes du pays se transformaient, obéissant à une modernisation

⁶⁸⁸ « A substituição da iluminação a gás pela eletricidade, por volta de 1905, não só na iluminação dos espaços públicos, mas também nos imóveis situados nos bairros mais privilegiados, incentivou a ampliação da esfera pública da Cidade. A implantação de linhas de bondes no centro urbano foi primordial para que os empresários teatrais construíssem casas de espetáculo na Praça Tiradentes.[...] A tração elétrica foi implantada em 1894. A classe média, integrando a pequena burguesia que incluía a ida ao teatro em sua rotina, residia nos bairros servidos pelos bondes ». (Evelyn Furquim Werneck Lima, *Arquitetura...*, *op.cit.*, p.123).

⁶⁸⁹ Cf. Anaïs Fléchet, « La sortie au spectacle à Rio de Janeiro sous la Première République (1889-1930) » In Pascale Goetschel et Jean-Claude Yon, *Au théâtre ! La sortie au spectacle, XIXe-XXIe siècles*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2014, p. 115-129.

qui correspondait au discours des autorités autour du progrès promu par la nouvelle République.

Le 7 mai 1907, le supplément illustré du *Figaro*, consacré uniquement au Brésil, présentait aux lecteurs français les multiples facettes du pays, en prêtant une attention spéciale à son histoire et en rappelant que les Brésiliens s'étaient remis de la crise qu'ils avaient traversée entre 1891 et 1893, et qu'ils vivaient alors une période de grande prospérité :

Depuis 1895, le calme s'est définitivement établi au Brésil. Les présidents qui se sont succédé, le docteur Prudente de Moraes (1894-1898) ; le docteur Campos Salles (1898-1902) ; le docteur Rodrigues Alves (1902-1906) ont pris possession du pouvoir sans que l'ordre ait été troublé, et leur but unique a été d'assurer la prospérité économique du Brésil et le relèvement du crédit. « Ordre et progrès », telle est désormais la devise de ce pays qui contient les éléments d'une immense prospérité et est appelé à jouer dans l'Amérique du Sud un rôle équivalent à celui que les Etats-Unis du Nord ont joué dans l'autre partie du nouveau monde⁶⁹⁰.

Bien que l'on remarque le ton de propagande employé par le journal, dont l'édition a dû certainement être commandée par le gouvernement brésilien comme stratégie publicitaire, il semble que le pays vivait dans les années 1900 une période de croyance dans le progrès, corroborée, entre autres, par les transformations dans le paysage urbain de la capitale. Ce journal français rappelait notamment :

Le voyageur qui a quitté Rio il y a trois ans seulement et y débarque à l'heure actuelle ne la reconnaît plus. Il avait laissé une ville coloniale aux ruelles étroites, obscures, malsaines, dont la rue de Ouvidor, pourtant si mouvementée et commerçante, était, avec ses quatre ou cinq mètres de largeur, la voie la plus aérée, il retrouve maintenant une ville presque entièrement moderne, toute remplie de grandioses édifices [...] C'est M. Passos qui, pour le compte de la municipalité, a jeté bas de nombreuses rues, c'est lui qui a fait disparaître des quartiers entiers, et après avoir pourvu au relogement des habitants expulsés, a tracé des voies larges, bien pavées, qui viennent s'amorcer à l'Avenue centrale. Pendant des mois, la ville entière a paru bouleversée par un effroyable cataclysme de la nature ; déjà elle renaît de ses ruines pour apparaître plus belle et plus saine⁶⁹¹.

⁶⁹⁰ « Coup d'œil sur l'histoire du Brésil », *Le Figaro*, supplément illustré, 7 mai 1907.

⁶⁹¹ *Ibidem*.

Tout en saluant le travail du préfet Pereira Passos, qui avait su moderniser la ville, le *Figaro* se fait l'écho de l'esprit enthousiaste de l'élite du pays, laquelle ne regrette pas la manière dont la population moins aisée a dû être déplacée au nom de l'embellissement et de l'assainissement de Rio de Janeiro. Force est de constater qu'à la Belle Époque tropicale, pour utiliser le terme employé par Jeffrey Needell à propos de la période allant de 1898 à 1914⁶⁹², l'élite *carioca* vit son apogée, tout en cultivant les valeurs et habitudes provenant d'Europe, particulièrement de Paris.

Malgré la crise qui a lieu entre 1891 et 1893, Rio de Janeiro continue d'être un marché intéressant pour les entrepreneurs de spectacle. C'est pourquoi la ville attire les tournées d'importants artistes⁶⁹³ comme Ermete Novelli (1895), Réjane (1902), Coquelin (1888, 1890, 1905), Lucien Guitry (1911, 1916) et Suzanne Desprès (en 1906, et 1903 en tant que membre de la compagnie d'André Antoine). Selon João Roberto Faria, la visite d'Antoine a été le grand événement de 1903, sa troupe ayant occupé le Théâtre Lyrico entre le 1^{er} et le 26 juillet et joué vingt-neuf pièces⁶⁹⁴, dont *Jacques Damour*, tirée d'un conte de Zola et *La Fille Elisa*, adapté du roman homonyme d'Edmond Goncourt⁶⁹⁵. La tournée d'Antoine est, en effet, très commentée par la presse, qui lui consacre divers articles expliquant l'histoire du Théâtre Libre à Paris et son importance dans le panorama théâtral de la capitale française.

⁶⁹² Voir Jeffrey D. Needell, *Belle époque... op. cit.*

⁶⁹³ Dans leur ouvrage sur le théâtre à São Paulo, Sabato Magaldi et Maria Thereza Vargas remarquent également le passage de ces acteurs, ainsi que le retour d'Eleonora Duse en 1907. Voir Sabato Magaldi et Maria Thereza Vargas, *Cem anos... op.cit.*, p.43.

⁶⁹⁴ Aux archives de la Société des auteurs et compositeurs dramatiques, nous avons pu trouver les bordereaux des droits d'auteur concernant les pièces jouées par la compagnie André Antoine au Brésil. Malheureusement, les bordereaux relatifs aux tournées Sarah Bernhardt sont disparus.

⁶⁹⁵ Voir João Roberto Faria, *Idéias... op.cit.*, p.245.

de, onde vai fazer sempre um grande numero de amigos. No Rio de Janeiro elle os deixou quando cá esteve com Mme. Sarah Bernhardt, e são esses os mais desejosos de tornar a admirar a sonora voz de metal de Coquelin, o *panache* do seu gesto largo, a larga dedicação da sua alma...

Coquelin é um desses actores raros nos tempos modernos. Mounet Sully é a tragedia antiga, o velho Irving a interpretação das almas sombrias no torvelinho das paixões dilacerantes, Zacone e Novelli, os analysts modernos e atrozes capazes de interpretar os tormentos dos *Espectros*. Coquelin é o romantico, o heroe palladino e generoso, o Bayard



do theatro para de vez em quando subtil e incomparavelmente revivificar as figuras mortas dos tempos do Rei-Sól. Vejam o seu repertorio: peças de Molière e peças de traço largo, energicas e generosas. *Les Fourberies de Scapin* e *Os Miseraveis*, o *Depit Amoureux* e a *Dama de Monsoreau*, *Medecin malgré lui* e *Jean Bart*, *Cesar de Bazan*, *Thermidor*, *Aiglon*, *Cyrano*...

Os cariocas vão ter uma temporada deliciosa, uma temporada heroica, e já no dia 4 o palco do Lyrico vibrará com a ballada do duello de Bergerac:

Prince, demande a Dieu pardon!
Je quarte du pied, j'escarmouche,
Je coupe, je feinte... hé! là donc!
A la fin de l'envoi, je touche!

S.



MLLE. DARTHY



MLLE. SYLVIE

Figure 54 - Revue *Kosmos*, nº 12, année II, décembre 1905 à propos de la tournée de Coquelin.



Figure 55 - Demande de dispense de paiement d'impôt à la Préfecture de Rio de Janeiro, tournée d'Antoine, 1903⁶⁹⁶

Selon Faria, à l'occasion de la tournée, Arthur Azevedo publie un long texte dans lequel il fait état des contributions d'Antoine à l'art dramatique « comme la

⁶⁹⁶. Source: Arquivo público da cidade do Rio de Janeiro.

révélation de nombreux dramaturges français et étrangers, la formation de bons interprètes, ainsi que la création d'une nouvelle manière de mettre en scène les pièces [...] qui a ouvert un nouveau courant dans la production dramatique, tout en dépoussiérant les coutumes et traditions⁶⁹⁷ ». Privilégiant encore la performance des acteurs et les textes, éléments les plus importants du théâtre conventionnel au XIXe siècle, les critiques brésiliens ne développent pas dans leurs analyses des spectacles d'Antoine les questions relatives à la mise en scène. Cependant, la venue du Français ravive chez les lettrés locaux les débats à propos du naturalisme et du répertoire plus moderne.

L'exemple de la tournée au Brésil d'autres artistes étrangers, comme Antoine, entre 1894 et 1914, est important car il démontre, tout d'abord, que le pays était toujours un marché attrayant. Ensuite, il confirme l'hypothèse que ces voyages, tout comme la mise en scène de certains textes étrangers par des compagnies locales, ainsi que les critiques théâtrales et échos à propos de la scène française, contribuent à instaurer dans le milieu intellectuel brésilien des débats sur les plus récentes innovations dans le champ théâtral en Europe. Bien que la presse de spectacles théâtraux brésilienne ait gardé encore une vision conservatrice à cet égard, et que la dramaturgie d'un Ibsen ou de Zola n'ait pas prospéré auprès du public, ou inspiré des auteurs locaux, la critique suivait les débats esthétiques en vogue à Paris, où Sarah Bernhardt était loin d'être vue comme une novatrice⁶⁹⁸.

⁶⁹⁷ « Além de apresentar resumidamente a história do *Théâtre Libre*, ele destaca entre as conquistas de Antoine a revelação de vários dramaturgos franceses e estrangeiros de valor, a formação de bons intérpretes e a criação de uma nova maneira de encenar peças, que teria levado os outros parisienses a cuidar melhor do teatro [...] Afinal, 'Antoine foi um frondeur implacável: abriu uma nova corrente à produção dramática, abalou costumes e tradições, criou ideais artísticos e literários » (João Roberto Faria, *Idéias...* op.cit., p.246).

⁶⁹⁸ Il est cependant important de reprendre le succès de Sarah Bernhardt dans *L'Aiglon* et *Cyrano de Bergerac*, d'Edmond Rostand. *L'Aiglon*, notamment, attire une énorme popularité à l'actrice, comme nous l'avons vu dans le chapitre 2, et devient sa pièce « chant du cygne », selon la formule de Claudette Joannis. (Claudette Joannis, op. cit.). Par contre, même si ses pièces plaisent énormément à la critique parisienne, qui les considère comme des œuvres importantes du point de vue dramatique, apportant même des réponses à une crise vécue par le théâtre français*, elles ne sont pas suffisantes pour « réhabiliter » l'image de Sarah Bernhardt, et l'associer au théâtre « moderne ». Le répertoire joué dans son théâtre, composé, d'ailleurs, par de nombreuses reprises de ses grands succès, associent l'image de Sarah Bernhardt au « grand théâtre » conventionnel du XIXe siècle, bien que l'actrice ait bel et bien joué des pièces de Zola ou Maeterlinck, par exemple. (*Cf Patrick Besnier, « Préface »... op.cit., p.17).

De plus, dans les années 1900, la critique théâtrale brésilienne remet en question la surenchère artistique étrangère. En entamant une réflexion sur les genres légers et spectaculaires⁶⁹⁹, les intellectuels brésiliens s'en prennent à la présence étrangère, qu'ils considèrent responsable de l'étouffement de la dramaturgie nationale. En effet, ce débat s'accroît dans les premières décennies du XXe siècle, lorsque les planches *fluminenses* se voient régulièrement fréquentées par des compagnies étrangères de répertoire léger. Pour illustrer cet aspect les exemples abondent, comme nous l'avons vu dans le chapitre 1er. Dès les années 1880, la presse mentionne dans ses colonnes la concurrence faite aux artistes locaux par les compagnies étrangères. En 1886, lors de la première tournée de Sarah Bernhardt, le critique Filindal écrivait dans *A Semana* que « malgré les efforts des imprésarios les théâtres restaient vides presque tous les soirs » et se demandait si cela n'était pas dû au fait que « le public gardait son capital pour les compagnies étrangères qui allaient arriver⁷⁰⁰ ? ». En 1919, par exemple, la Société brésilienne d'auteurs de théâtre (SBAT), adresse une lettre au préfet de Rio de Janeiro, Paulo de Frontin, pour demander la création d'une organisation associative, sorte de compagnie théâtrale qui devait être subventionnée par la municipalité, dont le but serait de régénérer le théâtre brésilien, détruit, selon les auteurs, par les compagnies théâtrales étrangères :

Et pendant que les auteurs et acteurs brésiliens, pour une large part font des efforts, et étudient, et travaillent, ils ne parviennent pas à vaincre notre lutte héroïque, méconnue, presque anonyme ; et alors même que le théâtre national disparaît lentement et se retrouve lamentablement rejeté sur une pente où s'enfonce sa vie misérable et affamée, ce sont les initiatives exploitant la grossièreté, le voyeurisme tant prisé par les couches sociales les plus basses, qui ne cessent de croître. Ce sont, de même, les compagnies étrangères, italiennes, françaises, portugaises, espagnoles, de toutes sortes, depuis la tragédie des petits chevaux jusqu'à l'opéra-farce, qui ne cessent de croître. Et ce sont enfin 54 cinématographes qui croissent de façon manifeste dans cette capitale, ouverts jour et nuit, ponctionnant, au bénéfice de l'Europe et des Etats-Unis, une somme considérable du capital brésilien, de l'or que le snobisme national se laisse extorquer avec imprudence et indifférence, permettant, sans pitié, que disparaissent la littérature brésilienne dramatique et l'art de la représentation, et que les auteurs et acteurs

⁶⁹⁹ Voir chapitre 1.

⁷⁰⁰ « Os theatros, apezar dos indigentes esforços dos emprezarios, ficam vazios quasi todas as noites. Será porque o publico esteja reservando os seus capitais para as companhias estrangeiras que estão a chegar ? Deve ser isso. » (Filindal, « Historia dos sete dias », *A Semana*, 22 mai 1886).

perdent de leur utilité et de leur qualité, et que les artistes scéniques soient dans l'obligation de créer un hôpital qui leur est propre, une retraite pour leur vieillesse, un asile pour les démunis où ils viendraient mourir sous la protection d'une charité publique pour le moins problématique⁷⁰¹.

La demande présentée par la Société d'auteurs de théâtre brésiliens illustre à quel point la querelle entre les artistes nationaux et étrangers s'accroît à la fin du XIXe siècle et dans les premières décennies du XXe siècle. En effet, les Brésiliens semblaient avoir pris conscience que la pratique théâtrale était une activité commerciale capable de générer de grands profits, et qu'à ce titre, elle devait être protégée par l'État, afin d'éviter que seules les compagnies étrangères tirent les bénéfices du marché culturel local. Cette prise de conscience de la rentabilité de l'activité théâtrale s'accompagne d'un nationalisme graduellement accentué en ce qui concerne la production dramatique brésilienne. Comme l'observe Claudia Braga, dans son étude sur le théâtre brésilien produit entre 1889 et 1930, « avec l'avènement de la République, s'exacerbe la posture de mise en valeur du 'produit' national dans toutes ses instances [...]. De fait, nous allons rencontrer, dans des nombreux ouvrages de la Première République, des références directes ou indirectes à la question du nationalisme⁷⁰² ». Bien que l'on sache que les débats en faveur du théâtre national doivent être saisis dans toutes leurs nuances⁷⁰³, et qu'à cet égard, les cibles des attaques à la présence étrangère durant cette

⁷⁰¹ (« E enquanto os authores e actores brasileiros, por muito se esforcem, e estudem, e trabalhem, não conseguem vencer nessa luta heroica, desconhecida, quasi anonyma, enquanto o theatro nacional vae desaparecendo lentamente e lamentavelmente abandonado no declive por onde rola a sua vida de quasi miseria e fome, medram as empresas exploradoras da boçalidade, da *pornéa* revisteira tão do agrado das camadas baixas, **medram as empresas estrangeiras, italianas, francezas, portuguezas, hespanholas, de todas as especies, desde a tragédia aos cavalinhos, desde a opéra à farça** ; medram dessassombradamente nesta Capital cincoenta e quatro cinematographos que funcionam dia e noite, **drenando para a Europa e para os Estados Unidos uma formidavel somma de capital brasileiro**, de ouro que o snobismo nacional se deixa arrebatado incauto, e indifferentemente permitindo, sem piedade, que desapareçam a litteratura dramatica brasileira e a arte de representar , que authores et actores se inutilisem ou degradem e que os artistas do palco tenham necessidade de fundar um hospital proprio, um retiro para a velhice, um asylo de desamparados onde venham a morrer sob o amparo da caridade publica muito problemática ») Lettre datée du 25 avril 1919, signée par la Sociedade Brasileira de Autores Theatrais, dont le président était A. Pinto da Rocha. Nous avons trouvé ce document dans les Archives de l'Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (IHGB). (Côte 1286.50) [c'est nous qui soulignons]

⁷⁰² « A partir do advento da República acerba-se a postura de valorização do 'produto' nacional em todas as instâncias. [...] De fato encontraremos, em inúmeras obras da Primeira República, referências diretas ou indiretas à questão do nacionalismo » (Claudia Braga, *Em busca... op.cit*, p.8).

⁷⁰³ Voir chapitre 1 « La culture comme un champ de bataille ».

période sont essentiellement les compagnies représentant les genres légers, on peut s'interroger sur le point de savoir si la montée du nationalisme n'expliquerait pas l'accueil moins enthousiaste à l'égard de Sarah Bernhardt en 1905.

Le 30 août 1905, le journal *Rio Nu* publiait une chronique assez dure sur un épisode concernant des médecins français qui, de retour en France après un séjour au Brésil, avaient raconté dans la presse leur contribution à l'éradication de la fièvre jaune brésilienne. D'un ton très ironique, le périodique affirmait que les propos des Dr. Marchoux et Simond distillés dans la presse étaient mensongers et diffamatoires pour l'image du Brésil :

Ces messieurs ont dit que sont morts d'un coup 14 000 personnes de fièvre jaune... et qu'eux, *les savants*, quand ils étaient ici, ont introduit les mesures prophylactiques qui ont permis la baisse de la mortalité à 45 personnes, alors qu'à l'époque mouraient 2.500 à 3.000 personnes⁷⁰⁴.

Tout en accusant les médecins de calomnie, le chroniqueur rappelle au lectorat que d'autres Français avaient également eu ce type de posture, qu'il trouve arrogante et mensongère à l'égard du Brésil. Les exemples choisis par le journaliste, dans le champ des célébrités artistiques, sont Antoine et Sarah Bernhardt.

Hier c'était cet imbécile d'Antoine qui nous qualifia d'ânes bâtés, et puis la caricature et caduque Sarah Bernhardt qui, après avoir été conduite en charrette en voiture, affirme qu'elle ne viendra plus ici, parce qu'ici ce serait un pays mortifère où elle a miraculeusement échappé de la mort. Aujourd'hui ce sont deux intrigants et demain ce seront d'autres et d'autres encore, et nous toujours à rire et à les recevoir à bras ouverts⁷⁰⁵ !

La référence à la voiture de Sarah Bernhardt traînée par des étudiants réapparaît dans *Rio Nu*, et montre encore une fois les répercussions des déclarations de Sarah Bernhardt faites à la presse française en 1896, que nous avons évoquées au début de ce chapitre.

⁷⁰⁴ « Disseram elles que aqui morreram de uma só vez 14.000 pessoas de febre amarella !!... e que elles – *os sabios*, quando aqui estiveram introduziram (so se foi no boi) medidas prophylaticas com as quaes, abaixaram a mortalidade à 45 pessoas, quando nessa occasiao morriam 2.500 a 3.000. » (Joao Ninguém, « Semana Despida », *Rio Nu*, 30 août 1905).

⁷⁰⁵ « Hontem era o paspalhão do Antoine que nos chamava de burros, e a caricata e caduca Sarah Bernhardt que depois dos brasileiros lhe pucharem o carro, diz que aqui não vêm mais, porque isto é um paiz mortifero onde ella escapou milagrosamente da morte. Hoje são estes dois intrugões e amanhã serão outros e outros, e nós sempre de rizados nos braços à recebê-los com os braços abertos !... » (*Idibem*).

Nous n'avons cependant pas localisé la déclaration de l'actrice sur la non-inclusion du Brésil dans l'itinéraire de son voyage en 1905⁷⁰⁶. L'allusion au fait que l'actrice s'était mise en danger lors de son dernier voyage au Brésil fait plutôt penser aux risques que Sarah avait éprouvés lors des bombardements à Rio de Janeiro en 1893, ou bien aux vols de ses bijoux par ses domestiques, voire à la menace de la fièvre jaune⁷⁰⁷ courante à la fin du XIXe siècle. Dans tous les cas, on ne peut que constater les propos péjoratifs du journaliste pour qualifier Sarah Bernhardt : une vieille actrice dont l'interprétation était devenue caricaturale !

Le journaliste tente également de démontrer que le public brésilien se faisait en réalité voler par des compagnies artistiques étrangères de deuxième ordre qui, en présentant des spectacles médiocres, n'hésitaient pas à se produire à Rio de Janeiro à des prix exorbitants :

Notre peuple est ainsi fait, il mérite le sort qui est le sien, et voyez seulement cette compagnie lyrique de cinquième ou sixième catégorie qui escroque le public par des prix beaucoup plus élevés que ceux du temps où venaient des artistes de valeur et où le change était de 8 pour 10⁷⁰⁸

La chronique signée du pseudonyme João Ninguém s'empare alors du sentiment nationaliste : avant tout ce sont les déclarations faites par les médecins, Antoine et Sarah Bernhardt sur le Brésil qui gênent le journaliste, puisqu'elles seraient outrageantes pour les Brésiliens et pour l'image de la nation à l'étranger. En outre, les arguments du chroniqueur s'appuient sur une logique protectionniste du marché théâtral local : il était, selon lui, absurde que les Brésiliens acceptent de payer aussi cher pour des spectacles de compagnies étrangères de valeur douteuse. En qualifiant Sarah Bernhardt de « vieille, caricaturale », le chroniqueur la relègue au même rang que les troupes de 5^{ème} ou 6^{ème} classe, dont le but n'était que de profiter du public brésilien, en lui présentant de mauvais spectacles à des prix abusifs.

⁷⁰⁶ Il peut s'agir alors d'un ragot alimenté par la presse locale, ce qui est tout de même intéressant dans la mesure où cela démontre une certaine décadence de l'image de l'actrice au Brésil à l'époque.

⁷⁰⁷ Encore une fois, l'hypothèse que la vedette soit tombée sur son genou nous paraît peu probable, vu que les journaux que nous avons consultés ne font aucune mention de l'épisode.

⁷⁰⁸ « O nosso povo é assim mesmo, merece a sorte que tem, haja vista essa companhia Lyrica de 5a ou 6a ordem que ahi está a engazopar o publico com uns preços muito mais elevados do que quando aqui vieram artistas de valor e o cambio estava a 8 e 10 » (João Ninguém, « Semana Despida », *Rio Nu*, 30 août 1905).

En ce sens, la *Gazeta de Noticias* commentait de manière satirique la décision de Sarah Bernhardt de ne pas venir au Brésil lors de sa tournée en 1905. Le titre en haut d'une caricature annonçait les vraies raisons pour lesquelles l'actrice aurait décidé de ne pas jouer à Rio de Janeiro. Selon la satire, l'un des motifs était que la fièvre jaune ayant disparue du Brésil, l'artiste n'allait pas pouvoir utiliser l'épidémie comme *excuse* contractuelle, qui lui permettrait de demander des cachets extraordinaires aux imprésarios. En second lieu, les Brésiliens n'étaient plus les imbéciles d'avant, capables d'aller traîner la voiture de la vedette. Enfin, les *fluminenses*, ayant d'autres personnalités scandaleuses sur place, n'avaient pas besoin de payer un abonnement dans un théâtre cher comme le Lyrico, ni de louer des vêtements de soirée ou de s'acheter des bijoux, nécessaires pour fréquenter les spectacles de la Voix d'Or.

UMA RESOLUÇÃO COMICA

Da tragica Mme. SARAH BERNHARDT.

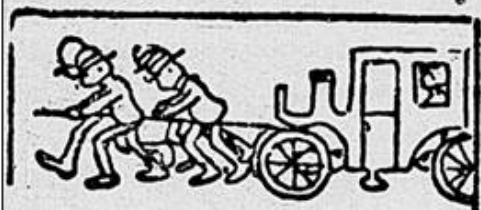
(a razão da mesma)

Mme. Sarah resolveu nunca mais vir ao Brasil. Por que ? Porque escapou de es-
tificar as canellas (1) aqui, diz ella.

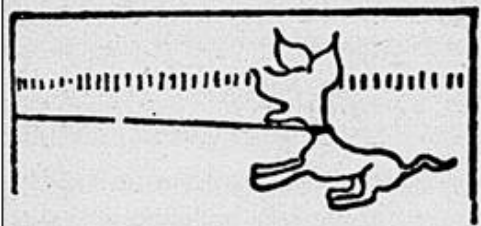
Nós, porém, que somos *cabras saradas*,
não engulimos esta e vamos expôr os ver-
dadeiros motivos :



1: — Já não ha por aqui a famosa febre
amarella, que tanto pesava nos formida-
veis contractos de artistas estrangeiros.



2: — Já ninguém é burro, e muito me-
nos sem rabo, para puxar a carruagem
da hysterica Madama.



3: — A Prefeitura é quem mata os cães
agora e o cãozinho mimoso da Madama
iria no *embrulho* sem direito a reclamação.



4: — As nossas grandes quedas d'agua,
outro'ora no olvido, estão em vias de ser
aproveitadas e talvez nos servissemos de
Mme. Sarah para algumas experiencias
hydrotherapicas. Duchas — que haviam de
lazer-lhe bem.



5: — Mme. Sarah, sendo magerrima (sus-
perlativo de magra, usado unicamente para
a magreza de Mme. Sarah), recela que lhe
dizamos : Madama, «nós nunca a vimos
mais gorda !»



Finalmente, Madama Sarah bem sabe—
que foi substituida aqui por certa prin-
ceza, que tem muitas malas, e que, para
a exhibição de seus trabalhos de acro-
bacia dos nervos, não exige assignatura no
Lyrico, casaca alugada e joias no compe-
tente preço

Mme. Sarah teme a frieza da recepção,
a lei do mata-cães, as duchas e a concu-
rença... e não cal na esparrella de vir.



Digam lá que essa Mme. Bernhardt não
é tambem uma *cabra sarada* !

GIL.

Figure 56 - Caricature à propos de Sarah Bernhardt. *Gazeta de Noticias*, 6 août 1905.

Enfin, les deux journaux considèrent Sarah Bernhardt comme une cabotine, profitant du public brésilien, intéressée uniquement par l'argent des tournées. Le contraste entre la popularité de la vedette en 1905 et son image dans la presse locale en 1886, lorsqu'on la regardait comme une sorte d'ambassadrice du génie français, est alors évident. Malgré ses intentions de ne pas retourner au Brésil, la *Divine* décide de changer son itinéraire de voyage en Amérique du Sud, en s'accordant quelques jours (après son passage à Montevideo et à Buenos Aires) à São Paulo où elle joue au Théâtre Polytheama, puis l'actrice poursuit sa tournée à Rio de Janeiro, où elle reste six jours et présente cinq spectacles : des inédits *La Sorcière*, de Victorien Sardou, créé deux ans auparavant, *Angelo, tyran de Padoue*, de Victor Hugo créé par l'actrice en 1905, *Hamlet*, (Shakespeare) où Sarah se présente en travesti depuis 1899, une version écrite par la comédienne d'*Adrienne Lecouvreur*, ainsi que ses grands succès *Fédora* (Sardou) et *La Dame aux camélias* (Dumas fils).

Avant sa réapparition en 1905, la popularité de Sarah Bernhardt auprès des Brésiliens n'était pas, en effet, au sommet. Une lettre envoyée par Machado de Assis à Joaquim Nabuco⁷⁰⁹ suggère que le Baron de Rio Branco⁷¹⁰, craignant que la Française ne soit sifflée lors de sa tournée, avait fait republier dans le *Journal do Commercio* une partie du fameux article écrit par Nabuco glorifiant Sarah Bernhardt en 1886 :

Avez-vous vu transcrit dans le *Jornal do Commercio*, dans la section « à la demande » un extrait d'un bel article sur Sarah Bernhardt ? Cela a dû être un souvenir de Rio Branco, qui m'a demandé des informations sur cet article, le lendemain de la première. Il avait peur qu'elle ne soit sifflée [...] et a donc voulu que le drapeau de votre autorité recouvre la grande artiste. Vous l'aviez alors appelée (il y a vingt ans !) l'ambassadrice de France⁷¹¹.

De même, la rubrique, « Palcos e circos », du journal *O Estado de São Paulo*, informait qu'avant la première représentation à São Paulo, les spectateurs n'étaient point conquis par l'illustre artiste :

⁷⁰⁹ Voir Annexes.

⁷¹⁰ José Maria da Silva Paranhos Júnior (1845 — 1912), Baron de Rio Branco était un avocat, diplomate homme politique brésilien, qui fut ministre des Affaires étrangères entre 1902 et 1912.

⁷¹¹ « Viu transcripto no *Jornal do Commercio*, entre os « a pedidos » um trecho de um belo artigo sobre a Sarah Bernhardt ? Pode ter sido lembrança do Rio Branco, que me pediu informações sobre elle, no dia seguinte à primeira representação [...]. Receiava-lhe uma pateada, [...], e elle quis provavelmente que a bandeira da sua autoridade envolvesse a grande artista. Você chamou-lhe então (há vinte e tantos anos !) embaixatriz da França ». Voir l'intégralité de la lettre dans les Annexes.

L'appréhension générale était grande avant le lever de rideau [...] les visages des spectateurs exprimaient l'angoisse d'une déception [...]. L'intervalle de douze ans aurait-il, par hasard, changé quelque chose de cette organisation privilégiée, de ce tempérament exceptionnel, de cette si grande envergure artistique⁷¹² ?

L'appréhension du public *paulistano* n'était pas injustifiée : une partie ayant pu assister aux représentations de Sarah Bernhardt en 1886 et 1893, avait peur de retrouver sur les planches une actrice dans le déclin. A l'âge du *star system* l'image d'une vieille comédienne n'était certainement pas attrayante pour les spectateurs aimant admirer des belles et jeunes vedettes.

Dans un ouvrage publié en 1905, l'imprésario Joseph Schürmann remarquait de manière très intéressante cet aspect : il devenait « de plus en plus difficile d'organiser les tournées françaises à l'étranger, à cause de la pénurie d'étoiles jeunes dont on souffr[ait] à Paris ⁷¹³ ». Selon Schürmann, le théâtre français traversait une période de crise puisque qu'il ne s'était pas renouvelé. D'une part, il était possible de retrouver dans les théâtres de Paris un public fidèle aux anciens artistes, souhaitant voir sur scène des « souvenirs attendrissants ». Cependant, très vite, les spectateurs s'apercevaient de la « réalité » : « que Rosine ressemble à sa grand'mère, et qu'Agnès ne montre que des dents en or ». Ainsi, ces publics quittaient le théâtre pour se rendre au music-hall « où du moins on fai[sait] défiler devant ses yeux des jeunes femmes alertes et jolies qui inspir[ait]ent la joie de vivre⁷¹⁴ ».

Le constat fait par Schürmann nous paraît assez significatif du goût du public à Paris, mais également dans d'autres capitales et villes, dont Rio de Janeiro et São Paulo, toutes proportions gardées. L'imprésario souligne en effet une sorte de dilemme dans lequel se trouvait le théâtre français conventionnel au début du XXe siècle : le public et les artistes se partageaient entre une certaine nostalgie du grand théâtre, et un intérêt croissant pour les nouveautés présentées au music-hall, dominé par des jolies et jeunes vedettes. On observe un phénomène semblable au Brésil, où dans les premières

⁷¹² « Era grande a anciedade geral antes de subir o panno [...] E no rosto destes [espectadores] espelhava-se a angustia de uma decepção. [...] O intervalo de doze anos teria, por ventura, alterado alguma coisa daquela organização privilegiada, daquele temperamento excepcional, daquela altíssima envergadura artística ? » (« Palcos e circos », *O Estado de São Paulo*, 11 octobre 1905).

⁷¹³ Joseph Schürmann, *Les secrets des coulisses*, Paris, Maurice Bauche Éditeur, 1905, p.11

⁷¹⁴ *Ibid.*

décennies du XXe siècle, le théâtre de revue extrêmement commercial, s'appuyant sur l'exhibition de la jolie figure des danseuses et vedettes, triomphe sur les planches locales. D'où la difficulté, soulevée par Schürmann, de rentabiliser certaines tournées à l'international au début du XXe siècle. Comment, en effet, susciter l'intérêt du public étranger en lui présentant un répertoire relativement ancien et des acteurs âgés, alors que des formes de loisir plus fraîches et frivoles dominaient les principales villes du monde ?

En tenant compte de la position privilégiée de Sarah Bernhardt par rapport à la plupart des acteurs de son âge, il ne nous paraît pas totalement exagéré d'imaginer que l'actrice a dû être confrontée à ce type de questionnement lors de sa tournée en 1905. Les journaux brésiliens de cette période nous indiquent qu'à l'image du public parisien décrit par Schürmann, les spectateurs locaux semblaient se diviser : entre une certaine nostalgie du grand théâtre français du XIXe siècle, dont Sarah Bernhardt était l'une des plus importantes représentantes, et le rejet de la vedette vieillissante. Ainsi, le journal *O Estado de Sao Paulo* du 11 octobre 1905 rapportait à propos de la première de la *divine* à São Paulo : « c'était dans une impression d'inquiétude et de malaise indéfini que nous et ceux qui connaissaient déjà Sarah Bernhardt avons vu se lever le rideau et entrer la grande artiste. D'où le fait que l'actrice ait été accueillie sans les applaudissements auxquels elle avait droit⁷¹⁵ ».

Pour réussir au Brésil en 1905, Sarah Bernhardt devait donc vaincre certains obstacles. Suite aux déclarations qu'elle avait faites à la presse française sur le Brésil et ses étudiants depuis 1896, sa popularité dans ce pays était, en effet, déclinante. En outre, les débats concernant la modernité au théâtre, le naturalisme et la dramaturgie du Nord, ayant été introduits dans la critique brésilienne à la fin du XIXe siècle, influençaient certains intellectuels qui considéraient Sarah Bernhardt comme appartenant à un théâtre dépassé. La question de l'âge de la vedette pouvant alors certainement jouer en défaveur de sa notoriété. De plus, la montée du sentiment nationaliste et protectionniste à l'époque nourrit un esprit critique, du moins chez les lettrés, à l'égard des compagnies

⁷¹⁵ « E foi sob essa impressão de sobressalto e mal estar indefinido, que nós e os que já conheciam Sarah Bernhardt vimos subir o panno e entrar a grande artista. Dahi o facto della ser recebida sem a salva de palmas a que tinha direito ». (« Palcos e circos », *O Estado de Sao Paulo*, 11 octobre 1905).

étrangères. Dans ce cadre, l'artiste est accusée par certains de vouloir uniquement faire des profits sur le dos du public brésilien.

CONCLUSION : « SARAH BERNHARDT EST TOUJOURS LA MEME ! »

Dès son arrivée l'illustre Parisienne suscite la curiosité des Brésiliens. Néanmoins, l'accueil que l'on lui prépare ne semble pas comparable à celui de 1886, lorsque deux petites embarcations remplies d'intellectuels et d'expatriés français se disputaient l'honneur de la conduire jusqu'aux quais. En 1905, comme en témoigne le journal *Gazeta de Noticias*, la vedette était attendue à la gare par un grand groupe d'admirateurs :

Au bord du train spécial de la ligne ferrée Central do Brasil est arrivée hier [...] l'extraordinaire actrice Sarah Bernhardt. [...] Grand était le nombre d'admirateurs de l'éminente tragédienne qui attendaient à la gare de la Central le train spécial pour la saluer. Après avoir reçu les compliments, Sarah Bernhardt [...] est allée à sa résidence⁷¹⁶.

Ayant peut-être été avertie des critiques négatives parues dans la presse, Sarah Bernhardt décide de commencer sa bref saison au Brésil par un succès remontant à 1882. *Fédora*, appréciée dans les deux tournées précédentes, est alors la pièce choisie pour la première représentation à São Paulo. Une version d'*Adrienne Lecouvreur* écrite par la comédienne est annoncée pour le lendemain, suivie d'*Angelo, tyran de Padoue*, de Victor Hugo⁷¹⁷, tandis qu'à Rio de Janeiro en annonce : *La Sorcière* (Sardou),

⁷¹⁶ « Em trem especial da Estrada de Ferro Central do Brasil chegou hontem, pouco depois das 3 horas da tarde, a extraordinaria atriz Sarah Bernhardt. [...] Crescido era o numero de admiradores da eminente tragica que aguardavam na gare da Central o trem especial para saudal-a. Sarah Bernhardt, após os cumprimentos recebidos, dirigiu-se para o portão principal da estação, tomando ahi um *landau* em companhia de tres senhoras e um cavalheiro, dirigindo-se para sua residencia. » (« Sarah Bernhardt », *Gazeta de Noticias* 14 octobre 1905).

⁷¹⁷ Cette pièce créée en 1835 à la Comédie Française, avec Mlle Mars et Marie Dorval dans les principaux rôles féminins, avait été jouée plus tard par la célèbre Rachel. C'est donc en se situant dans la continuité de la tradition de grandes actrices que Sarah Bernhardt choisit d'incarner en février 1905 le rôle de la comédienne Tisbée. La pièce, appartenant au grand répertoire, donne certainement au Théâtre Sarah Bernhardt la respectabilité d'une salle qui se prétend aussi gardienne des auteurs canoniques français.

Adrienne Lecouvreur (Sarah Bernhardt), *Dame aux Camélias* (Dumas fils), *Angelo* (V. Hugo) et *Hamlet* (Shakespeare, traduction Morand et Schwob)⁷¹⁸.

Malgré toutes les critiques négatives qui ont pu précéder l'arrivée de Sarah Bernhardt, les spectacles de l'artiste intéressent cependant le public brésilien. Quelques jours avant la première à Rio de Janeiro, le journal *Gazeta de Noticias* informait que « la demande d'abonnements pour les représentations de Sarah Bernhardt au Théâtre Lyrico ne cessait d'augmenter ⁷¹⁹ ». S'agissait-il plutôt d'une stratégie de réclame contribuant à la vente des billets ? Nous ne le pensons pas. Dans les pages des journaux de São Paulo, il est possible de lire que toutes les places pour les spectacles de Sarah Bernhardt avaient été vendues et que l'actrice avait joué tous les soirs devant une salle comble⁷²⁰. Les prix n'étaient d'ailleurs pas plus attrayants que ceux pratiqués lors des tournées précédentes. Au contraire, les billets sont vendus plus chers qu'avant : entre 7\$000 et 80\$ 000 , à l'exception de *La Dame aux camélias*, jouée en matinée dite populaire, les places coûtant la même somme qu'en 1893, entre 3\$000 et 60\$000.

Si l'on en croit les journaux, on s'aperçoit donc que le passage de Sarah Bernhardt par le Brésil en 1905, n'a pas été un fiasco pour la vedette. Du point de vue pécuniaire, ses représentations à São Paulo et Rio de Janeiro, avec une salle comble, lui ont assuré de belles recettes qui justifient l'inclusion de ces villes dans l'itinéraire de la *Divine*. Mais le triomphe de la vedette n'est pas que financier. Si certains critiques brésiliens pouvaient être réticents par rapport à l'actrice qu'ils n'avaient plus vue depuis douze ans, durant les spectacles les élites locales ont ovationné Sarah Bernhardt.

La *Gazeta de Noticias*, du 13 octobre 1905 rapportait qu'à São Paulo, la *diva* « avait été extraordinairement applaudie dans le deuxième acte d'*Angelo*⁷²¹ ». A Rio de Janeiro, la performance de l'actrice ne suscitait pas moins d'enthousiasme, la critique

⁷¹⁸ Il est curieux que l'artiste ne joue pas au Brésil son grand succès *L'Aiglon*, qui susciterait sans doute l'intérêt des spectateurs, alors qu'on apprend par les journaux qu'elle avait représenté le drame d'Edmond Rostand à Montevideo.

⁷¹⁹ « Continua a ter grande affluencia a assignatura aberta para as quatro unicas récitas que no Theatro Lyrico dará a celebre atriz Sarah Bernhardt ». (« Theatros e... », *Gazeta de Noticias*, 8 octobre 1905).

⁷²⁰ « Le Théâtre était totalement rempli. On voyait dans les loges et fauteuils les plus importantes familles », « O Theatro estava totalmente cheio, vendo-se nas frizas, camarotes e cadeiras as principaes familias ». (« Telegramas », *Gazeta de Noticias*, 13 octobre 1905).

⁷²¹ « A atriz Sarah Bernhardt foi extraordinariamente applaudida no 2º acto do 'Angelo' » (« Telegramas », *Gazeta de Noticias*, 13 octobre 1905). »

trouvant : « Mme Sarah Bernhardt est admirable dans la Tisbée, rôle qui semble avoir été écrit pour son caractère [...] Dans l'acte de la clé (première journée) elle a paru étrange ; dans l'acte du crucifix (deuxième journée) admirable. Dans le dernier, la désespérée scène finale, pathétiquement idéale⁷²² ». Le critique considérait, cependant, que les discours artistiques et idéologiques de Victor Hugo étaient dépassés :

Aujourd'hui toutes ces vanités prophétiques ne peuvent pas se maintenir. Il s'agit d'une théorie sur l'art qui n'a plus de fondement. Et l'*Angelo*, qui est l'un des drames du grand Hugo les moins plagés de Schiller, fait vibrer non seulement le parterre par son action violente et dramatique, mais également par l'intérêt croissant de l'intrigue⁷²³. [...] La Tisbée [...] est une espèce de *Dame aux camélias*, et a tout les développements des héroïnes de M. Victorien Sardou⁷²⁴.

A son tour, le critique de *O Paiz*, Oscar Guanabarro, considérait que Victor Hugo, avec son merveilleux langage, résistait à toutes les évolutions de la littérature, ne vieillissant pas, trouvant dans toutes les périodes de la postérité une partie de la population intellectuelle qui l'admirerait⁷²⁵.

Contrairement aux tournées précédentes, en 1905, les critiques de la *Gazeta de Noticias* et de *O Paiz* s'accordent sur la qualité du travail de Sarah Bernhardt ainsi que sur la performance de l'ensemble de la troupe. Le premier considère que Mlle Ventura, dans le rôle de Catharina, avait été bien au-delà de toutes les attentes et que De Max, incarnant Homodei, avait présenté l'une de ses meilleures prestations⁷²⁶. A propos

⁷²² « Mme. Sarah Bernhardt é admiravel na Tisbée, papel que parece ter sido escrito para o seu temperamento [...]. No acto da chave (première journée) ella foi estranha, ; no acto do crucifixo (deuxième journée) admirable. No ultimo, na desesperada scena final, patheticamente ideal ». (X., « Sarah Bernhardt », *Gazeta de Noticias*, 17 octobre 1905).

⁷²³ « Hoje todas essas vaidades propheticas não se sustentam. É uma theoria de arte que já não tem fundamento. E o *Angelo*, que é um dos dramas do grande Hugo menos plagiados de Schiller, faz vibrar a platêa apenas pelo seu entrecho violentamente dramatico, pelo interesse crescente do enredo [...] A Tisbée [...] é uma especie de Dama das Camélias, e tem todos os lances, todos os desenvolvimentos das heroínas do Sr. Victorien Sardou. » (X., « Sarah Bernhardt », *Gazeta de Noticias*, 17 octobre 1905).

⁷²⁴ *Ibid.*

⁷²⁵ « Victor Hugo, no entanto, com a sua maravilhosa linguagem, traçando em prosa scenas commoventes, idyllos seductores, phrases sonoras, que vibram como versos de sua fecunda poesia, ha de ir caminhando através de todas as evoluções da literatura, sem envelhecer, achando em todos os periodos da posteridade uma parte da população intellectual que o apprecie e o admire, porque nesses dramas ha a creação genial que desafia o tempo » (Oscar Guanabarro, « Artes e artistas », *O Paiz*, 17 octobre 1905).

⁷²⁶ « Mlle Ventura [...] esteve acima de todas as expectativas, empolgando a platêa naquella torturante e angustioso segundo acto, em que todas as paixões do amor ao ódio rugem despedaçoradamente. [...] M. de Max tem no *Homodei*, o tremendo espião, um de seus melhores trabalhos ». (X., « Sarah Bernhardt », *Gazeta de Noticias*, 17 octobre 1905).

d'*Adrienne Lecouvreur*, le deuxième affirmait que les comédiens avaient bien joué et que, d'ailleurs : « les artistes qui composaient la compagnie française étaient des acteurs qui se connaissent depuis longtemps, formant ainsi un excellent ensemble, ce qui contribuait à atteindre le plus haut niveau de représentation⁷²⁷ ». En effet, l'examen de la distribution des rôles au Théâtre Sarah-Bernhardt dans les années précédentes révèle un grand nombre des noms⁷²⁸ figurant dans les affiches de la tournée brésilienne de 1905, certains d'entre eux ayant été présents dans les voyages de 1893 et/ou 1886. La plupart des artistes avaient également parcouru l'Europe pendant les mois qui ont précédé la visite au Brésil, comme nous l'indiquent les formulaires des chemins de fer de la même année, appartenant à la compagnie Sarah-Bernhardt⁷²⁹.

La prestation de la Voix d'Or dans le rôle travesti de Hamlet par Sarah Bernhardt est plutôt bien accueillie, même si le périodique *O Paiz* considère que malgré la manière positive dont la création avait été jugée en Europe « plusieurs scènes étaient ratées, par manque de mouvement et d'énergie, c'était un Hamlet-statue⁷³⁰ ».

Enfin, l'ancienneté du répertoire ne semble pas contrarier les spectateurs. La reprise de grands succès comme *Fédora* joue en faveur de la *Divine*, tout en l'aidant à reconquérir le public qui paraissait appréhensif :

Dans le prologue, où le travail de l'actrice est insignifiant, Sarah avait démontré qu'elle n'avait perdu aucune des qualités de son talent privilégié. Mais [...] nous ne n'étions pas encore émus. Ce fut à partir du deuxième acte que Sarah a commencé à exercer sur le public une fascination irrésistible, qui détache les spectateurs de tout ce qui les entoure et les maintient suspendus à la douce musique de ses lèvres, prisonniers de ses yeux qui traduisent tous les sentiments avec une puissance suggestive⁷³¹.

⁷²⁷ « O desempenho foi bom e vem a proposito lembrar que actualmente os artistas que constituem a companhia franceza são os actores que se conhecem de ha muito, formando excellente conjunto e concorrendo para os mais perfeitos espectaculos » (« Artes e artistas », *O Paiz*, 17 octobre 1905).

⁷²⁸ Messieurs De Max, Decoeur, Gerval, Deneubourg, Krauss, Rebel (acteur et régisseur de la compagnie), Dubois, Cauroy, Gavarry, Puylagarde, Lecoïn, Guidé, Piron, Thomas, Pitou, Malvert, Cosson, Stingel, Babay, Bary ; Mlles Jane Méa, Ventura, Alcée, Seylor, Boulanger, Simonson, Germain, Cerda, Alisson, Rosy.

⁷²⁹ Voir Annexes.

⁷³⁰ « [...] na nossa opinião falharam muitas scenas, por falta de movimento, por ausencia de energia [...] um Hamlet estatua » (« Artes et artistas », *O Paiz*, 18 octobre 1905).

⁷³¹ « No prologo, em que o trabalho da actriz é insignificante, Sarah já mostrou que não tinha perdido nenhuma das qualidades do seu talento privilegiado. Mas [...] ainda não nos sentiamos commovidos. Foi

Dans le même sens, *La Sorcière* (de Sardou) charme énormément les critiques, comme Oscar Guanabarino, qui nous livre par ailleurs une chronique très emblématique de la réception de Sarah Bernhardt lors de sa dernière tournée.

La voici de retour, celle qui est dans le cœur du Brésil, la divine Sarah.

Le théâtre reçoit des concurrents illustres et forme un public intellectuel ; il y a un point de doute et l'on discute l'âge de cet artiste célèbre, âge qui devient le thème humoristique d'un lettré très apprécié ; il règne des rumeurs de ressentiment autour d'une phrase malveillante attribuée à la vive interprète des maîtres ; le rideau levé, et la sorcière qui avait découvert pour elle la liqueur de la jeunesse, apparaît transformée en belle et jeune Zoraya, sa voix d'or s'envolant vers l'ambiance silencieuse d'une admiration extasiée. Se succèdent les dialogues de séduction latente [...] et le rideau tombe, occulte le décor et l'auditoire demeure perplexe, indécis, attiré par une atmosphère inconnue, fantastique – des rêveries d'une réalité qui ment, un mensonge qui s'impose et qui se transforme en vérité – Zoraya est jeune, gracieuse et belle. Un spectateur sort de son sommeil, enfin, et en deux battements de mains tout l'auditoire se réveille et seulement alors s'entendent des applaudissements timides. Zoraya est belle et jeune, séduit D. Enrique Palacios et séduit le parterre avec ses dialogues d'amour [...] et les applaudissements se transforment en ovation. C'est une victoire sur le public, qui s'était rétracté au début. Ensuite – le baiser de la mort, et tous sont convaincus que la belle et jeune Zoraya est Sarah, en répétant que Sarah est toujours la même, parce qu'elle incarne l'Art et l'art ne vieillit pas parce que le beau est éternel⁷³².

En confondant délibérément l'image de Sarah Bernhardt avec celle de son rôle Zoraya, Guanabarino rassemble dans sa critique les divers obstacles que l'actrice

a partir do segundo acto que Sarah começou a exercer sobre o publico a fascinação irresistível que alheia o espectador do que o cerca para o conservar suspenso daquelles labios que pronunciam as palavras impregnadas duma música acariciadora, preso daquelles olhos que traduzem todos os sentimentos com uma tão suggestiva potencia de exteriorisação ». (« Palcos e circos », *O Estado de Sao Paulo*, 11 octobre 1905).

⁷³² « Ei-la de volta, em cheio no coração do Brazil, a divina Sarah. O theatro recebe illustrada concorrência e forma uma assembléia intellectual ; ha um ponto de duvida e discute-se a idade dessa artista celebre, idade que é thema humoristico de apreciadissimo litterato ; reinam rumores de ressentimento em torno de uma phrase malevolamente imputada a irrequieta interprete dos mestres ; rasga-se o velarum e a feiticeira que descobrira para si o licor da juventude, apparece transformada na bella e jovem Zoraya, esvoaçando a sua voz d'or pelo ambiente silencioso de uma admiração extasiada. Succedem-se os dialogos da sedução latente [...] e o velarum corre o sobre o palco, occulta o scenario e o auditorio continua perplexo, indeciso, atirado a uma atmospherá desconhecida, fantastica – sonhos de suggestão, de uma realidade que mente, uma mentira que se impõe e se transforma em verdade – Zoraya é jovem, formosa e bella. Desperta um espectador, por fim, e com duas palmas acorda todo o auditorio e só então se ouvem os applausos entorpecidos. Zoraya é bella e joven, seduz D. Enrique Palacios e seduz a platéa com os seus dialogos de amor [...] e os applausos se transformam em ovação. É uma victoria sobre o publico que se retraira a principio. Depois – o beijo da morte, e todos se convencem que a bella e jovem Zoraya é a Sarah, repetindo que Sarah é sempre a mesma, porque ella encarna a Arte e a arte não envelhece porque o bello é eterno ». (Oscar Guanabarino, « Artes e artistas », *O Paiz*, 14 octobre 1905).

traverse lors la tournée brésilienne de 1905. Au cœur de son récit, se trouve la question de l'âge de la vedette, lequel ne correspond pas à celui de ces personnages et qui laisse méfiant le public local, notamment les intellectuels, lesquels discutent les sujets par la raillerie et la caricature. Comme dans les autres tournées, les spectateurs vont au théâtre pour rencontrer les personnages appartenant à la fiction, mais surtout, la figure de la star. Sarah Bernhardt doit relever ainsi un important défi : être aussi sorcière que Zoraya, et charmer le parterre, pour faire oublier l'image négative qu'on avait diffusée à son égard.

Ayant démontré toute l'étendue de ses talents, l'actrice séduit enfin les Brésiliens. Comme l'exalte Guanabarino : « Sarah est toujours la même ! ». L'actrice vainc donc le défi du temps. Ancrée dans le théâtre du XIXe siècle, elle passe outre les courants modernes, et s'impose internationalement comme « l'interprète des maîtres ». Gardienne du prestige du grand théâtre français sur les planches, alors que dans le nouveau siècle s'annonce la suprématie du cinéma hollywoodien, l'actrice réussit à perdurer dans l'imaginaire des spectateurs de divers pays jusqu'à aujourd'hui. Selon la formule de Guanabarino : « elle incarne l'Art et l'art ne vieillit pas parce que le beau est éternel ». Sarah Bernhardt demeure une légende par son talent, par sa capacité de mener à bien de nombreuses tournées autour de la planète, de tenir compte à la fois du public parisien et étranger, et d'utiliser en sa faveur, pour la construction de son image, le prestige de la France à une époque où s'esquisse un nouvel ordre économique international et la culture de masse.

Charivari

M. Perrin parvient à ressaisir une de ces étoiles. Mais c'est égal, il ne faudrait pas jouer souvent ce jeu-là.

Figure 57 Caricature d'Alfred Le Petit à propos de Sarah Bernhardt, Coquelin et le Théâtre-Français.

CONCLUSION

La carrière de Sarah Bernhardt constitue sans doute un exemple significatif de la diffusion du théâtre français à l'étranger dans le cadre du processus de mondialisation culturelle à l'œuvre au XIX^e siècle. L'actrice, entrée dans la légende en devenant vers 1900 un symbole national, voit sa renommée grandir au fil des années au-delà des frontières parisiennes. Evidemment, le succès de Sarah Bernhardt sur les planches étrangères n'est pas dû qu'à son talent de comédienne, mais également à des facteurs économiques et socioculturels, que nous avons essayé de mettre en évidence. Si cette thèse était consacrée aux trois tournées de la *Divine* au Brésil, il nous a paru en effet nécessaire d'évoquer, tout d'abord, l'évolution de l'activité théâtrale dans des villes comme Paris et Rio de Janeiro, tout en y observant un processus similaire, toutes proportions gardées, de commercialisation des pratiques culturelles, associée à l'urbanisation et à l'accroissement des classes moyennes.

A Paris, dès lors que l'on assiste au développement d'un « marché culturel », le théâtre se voit davantage concurrencé par d'autres formes de loisirs. A la fin du siècle, dans le contexte de la multiplication des formes de spectacles, le théâtre occupe une position singulière :

Dans le dernier tiers du siècle, le public parisien va se répartir de façon de plus en plus distincte entre tous les types de spectacles, le théâtre proprement dit devenant de plus en plus réservé aux Parisiens les plus riches alors que le public populaire se passionne par exemple pour les cafés-concerts – en attendant les nouvelles compétitions sportives et le cinéma⁷³³.

Cette différenciation des publics se voit renforcée par une hiérarchie des valeurs, légitimée par la critique, dans lesquelles les formes traditionnelles, tragédie, comédie littéraire et opéra, préservent leur prestige. Dans le même sens, parmi les genres apparus au long du XIX^e siècle (drames, mélodrames, vaudevilles, opérettes, revues) s'opère

⁷³³ Jean-Claude Yon, *Une Histoire..., op. cit.*, p.9.

également une différenciation qui tend à considérer comme moins nobles les pièces les plus spectaculaires et à mettre en valeur les productions les plus littéraires.

Bien que l'on observe, en ce qui concerne le théâtre proprement dit, un véritable mélange entre les genres et une tendance générale au spectaculaire, ceci ne se fait pas sans susciter les reproches des lettrés : « Le spectaculaire, en effet, provoque l'admiration d'une partie du public mais on lui reproche de mettre l'accent sur la matérialité du théâtre qui, dès lors, semble n'être plus qu'une affaire de gros sous⁷³⁴ ». La hiérarchie des valeurs sur laquelle s'appuient les critiques rivalise alors avec le goût populaire, celui-ci étant très attiré par les éléments visuels de la scène. Cette dichotomie est essentielle pour pouvoir comprendre aujourd'hui la place occupée par Sarah Bernhardt dans le panorama théâtral parisien du XIXe siècle.

Actrice populaire et élitiste à la fois, la renommée de la *Divine* est paradoxale. Si son image est popularisée partout, Sarah Bernhardt n'est pas pour autant une comédienne du peuple. Son passage par des institutions prestigieuses comme l'Odéon et la Comédie-Française associe l'interprète à un répertoire respecté par la critique. Dans le même temps, tout au long de sa carrière, l'actrice est également attaquée par la presse, en raison des stratégies qu'elle met en place afin de conserver sa place dans le « marché théâtral » parisien. On regrette sa sortie de la Comédie-Française, ses reprises récurrentes des grands succès, ainsi que sa collaboration avec Victorien Sardou, accusé, à son tour, au cours de sa trajectoire d'auteur dramatique, de s'abandonner de plus en plus aux créations de grands spectacles, au détriment de la valeur littéraire.

Ces « manœuvres » qualifiées de « mercenaires », ne font pas, toutefois, de Sarah Bernhardt une artiste du peuple. Si la *Divine* quitte la Maison de Molière pour se rendre à la Porte-Saint-Martin, elle se situe, au long de sa carrière indépendante, plutôt proche d'un « boulevard littéraire », pour reprendre la classification établie par Christophe Charle⁷³⁵. Ainsi, à la fin du siècle, Sarah Bernhardt est à la fois admirée pour ses capacités de tragédienne et son talent de comédienne, et accusée de courir après l'argent à l'étranger et de baisser le niveau artistique en choisissant de mettre en scène

⁷³⁴ *Ibid.*, p.303.

⁷³⁵ L'auteur analyse par des critères sociaux les auteurs favoris du public et les divise en trois catégories : le boulevard littéraire, le boulevard moyen et le boulevard populaire. Voir Christophe Charle, *Théâtres...*, *op.cit.*, p.166.

de grands spectacles. La manière dont ses tournées sont appréciées renvoie donc à l'image paradoxale de l'artiste : Sarah Bernhardt est à la fois la cabotine assoiffée d'argent et le « grand théâtre français » en voyage.

Cette contradiction ouvre à notre avis une importante piste de compréhension pour la réception de Sarah Bernhardt au Brésil, voire même pour la diffusion du théâtre français à l'étranger. Nous avons, en effet, observé, à partir de l'analyse de nombreux articles de presse brésiliens, que, bien que la Parisienne ait remporté un grand succès à Rio de Janeiro et à São Paulo, elle a aussi été sujette à des critiques, qui témoignent d'une certaine réserve à son égard. Alors que dans sa première tournée en 1886, Joaquim Nabuco exalte l'arrivée de l'actrice, qu'il considère comme l'ambassadrice du génie français, en 1905 on craint l'insuccès de ses représentations. Certes, les raisons de ce changement sont multiples, comme nous avons tenté de démontrer dans le chapitre 4, néanmoins, il n'est pas exagéré d'affirmer qu'au Brésil également, la renommée de Sarah Bernhardt oscille entre l'image de l'interprète du « grand théâtre français » et celle de la « Sarah Barnum⁷³⁶ », aventurière et mercenaire.

En effet, la critique brésilienne adopte les mêmes critères d'évaluation que ceux utilisés par la presse théâtrale parisienne, pour qui Sarah Bernhardt suscitait principalement de la fascination, mais aussi une certaine déception. La circulation des imprimés est fondamentale pour diffuser au Brésil les idées théâtrales françaises, sur lesquelles s'appuient les critiques des spectacles brésiliens. Francisque Sarcey est ainsi souvent repris de l'autre côté de l'Atlantique comme une sorte de maître, en même temps que l'on y reproduit la même « hiérarchie de goût » en vogue à Paris tout au long du XIXe siècle. En ce sens, nous l'avons vu, lors des tournées de Sarah Bernhardt au Brésil, les critiques locaux ne se soucient pas a priori de juger la qualité du travail de la Française. Certains estiment que condamner les spectacles de la *Voix d'Or*, même quand ils leur avaient paru médiocres, n'est pas de bon ton à l'égard de l'illustre hôte. En outre, vu que la *Divine* était très commentée par les critiques parisiens, une bonne partie des intellectuels locaux considère qu'il ne convenait pas aux Brésiliens de faire débat autour de son répertoire ou de ses spectacles. Ainsi, constamment, les journaux brésiliens renvoient le lecteur aux critiques parisiennes et commentent les

⁷³⁶ Il s'agit d'une référence à l'imprésario américain Taylor Barnum. Voir note 1.

représentations de Sarah Bernhardt au Brésil à partir des comptes rendus publiés en France des mises en scènes présentées à Paris.

En examinant des journaux français et brésiliens, nous avons pu observer que, tant au Brésil qu'en France, les tournées sont considérées de façon ambiguë. Les lettrés brésiliens sont enthousiastes quant aux grandes vedettes mais regrettent, dans le même temps, la concurrence qu'ils font aux artistes locaux, tout comme la préférence du public pour les spectacles de certaines compagnies étrangères qu'ils considèrent comme redoutable. Si les Parisiens peuvent se féliciter de la « suprématie » du théâtre français, diffusé dans les contrées les plus éloignées, ne sont pas rares les reproches énoncés envers les conditions économiques qui obligeaient les comédiens à partir en tournée afin de pouvoir subvenir à leurs besoins. La multiplication des tournées dévoile ainsi clairement les traits du processus de marchandisation du théâtre, que les critiques condamnent en opposant de plus en plus un théâtre dit « artistique » à celui considéré comme « commercial ».

Cette différenciation entre l'art et le commerce est très intéressante à analyser car, souvent reprise à la fin du siècle, elle sert d'argument à des propos esthétiques et idéologiques divers. La critique de la commercialisation du théâtre conventionnel sert, par exemple, de fondement aux discours en faveur du « moderne », les naturalistes ou symbolistes revendiquant non seulement des transformations sur le plan de la création mais toute une série des changements au sein de la pratique théâtrale, qui viendrait mettre à bas l'organisation sur laquelle reposait le théâtre conventionnel. Toutefois, certains critiques pouvaient regretter la « commercialisation » de Sarah Bernhardt, sans pour autant prétendre que l'actrice se rattachait aux avant-gardes dramatiques.

Le cas de Sarah Bernhardt constitue un exemple emblématique en ce qui concerne les critiques opposant théâtre artistique et théâtre commercial. Si dans sa carrière indépendante, l'actrice se rapproche d'un répertoire plus spectaculaire, et fait usage de tous les moyens qui lui permettent de rentabiliser ses théâtres, elle recourt régulièrement aux rôles qui avaient fait sa renommée à l'Odéon et à la Comédie-Française, ainsi qu'aux pièces du répertoire classique. Il est dans ce sens assez remarquable d'inclure *Phèdre* dans deux des tournées de la comédienne au Brésil, le succès des représentations éveillant le désir du public de voir en Sarah Bernhardt la

tragédienne révélée à et par la Maison de Molière.

La *Voix d'Or* était certainement bien consciente du fait que son prestige était dû en bonne partie à son lien avec cette illustre institution, dont elle était devenue dans les années 1870 la grande vedette. Plus tard, les théâtres de Sarah Bernhardt s'imposent comme des sortes de ramifications de la Comédie-Française ; c'est pourquoi l'artiste n'hésitera pas à revendiquer une dimension nationale pour ses tournées. Ceci n'était pas, en effet, sans raison. L'actrice ambulante est au XIXe siècle, comme nous l'avons dit, « le grand théâtre français en voyage », et pour les Brésiliens, qui n'auront accueilli la troupe de la Maison de Molière qu'en 1934⁷³⁷, la *Divine* est la Comédie-Française.

Une *star* au service du théâtre de répertoire, les tournées de Sarah Bernhardt illustrent à quel point la diffusion du théâtre français à l'étranger, que ce soit les pièces des auteurs les plus illustres ou celles de moindre qualité littéraire, est marquée par les aspects de la commercialisation culturelle du XIXe siècle. Aussi évidente que cette question puisse paraître, il convient dans cette conclusion de la poser encore une fois afin d'éviter toute sorte de séparation que l'historiographie du théâtre brésilien pourrait faire entre la diffusion du répertoire français érudit et la dite « invasion » des genres légers, comme l'opérette. La manière dont les historiens du théâtre brésilien ont jusqu'à présent envisagé les tournées des grandes vedettes européennes au Brésil ne met pas, à notre avis, suffisamment en avant cette problématique. Bien que l'on évoque les tournées dans le cadre du développement de la société du spectacle à Rio de Janeiro, on fait peu de liens entre l'âge du vedettariat, tous les aspects de la marchandisation culturelle que ce phénomène suscite, et la diffusion du grand répertoire français.

Les motivations personnelles, mais surtout les causes économiques, liées à la forte concurrence au sein du marché théâtral parisien, sont mises en avant dans cette thèse pour évoquer les tournées de Sarah Bernhardt au Brésil, mais également leur importance pour la propagation du répertoire français. Nous avons tenté d'évoquer ces aspects, tout en observant aussi de quelle manière la présence de la *Divine* au Brésil s'insère dans les rapports de pouvoir à l'intérieur de la société brésilienne. Notre

⁷³⁷ Voir Nicole Bernard-Duquenot, *La Comédie-Française en tournée, ou le Théâtre des cinq continents (1868-2011)*, Paris, L'Harmattan, 2013. Et Marcio Rodrigues Pereira, *Le théâtre français au Brésil de 1945 à 1970 : un outil de la diplomatie française contre le recul de son influence culturelle*, Paris, L'Harmattan, 2009.

hypothèse était que les tournées de Sarah Bernhardt contribuent à la construction d'un espace imaginaire paradoxalement global et sélectif, auquel appartiendraient seules les villes considérées comme civilisées. Nous nous sommes ainsi interrogés sur le mode dont cette construction imaginaire d'une sphère mondiale s'articule, sur le plan local au Brésil, à un processus de différenciation sociale. Par celui-ci, les élites brésiliennes affirment leur appartenance à la culture européenne, en essayant par là de se détacher du reste de la population, et d'effacer de l'histoire de la nation le passé colonial.

Il a été, dans ce sens, intéressant d'observer qu'en 1886, malgré la critique qui était faite à « l'invasion étrangère », les intellectuels brésiliens associent la tournée de Sarah Bernhardt au progrès du pays. Symbole de sophistication, la présence de *La Française* se prête à légitimer les aspirations de l'élite locale. Il est dans le même sens assez remarquable de noter la préoccupation des critiques locaux pour la visibilité que la visite de Sarah Bernhardt donnerait au Brésil dans la presse internationale. En reprochant certaines attitudes du public à l'égard de la Parisienne, les intellectuels locaux se montrent en effet inquiets de ce que l'artiste pouvait penser des spectateurs brésiliens, et de l'image du Brésil que les échos des tournées pouvaient donner à entendre à Paris, et par extension, dans d'autres importantes capitales.

Cet aspect démontre, encore une fois, la place fondamentale occupée par le théâtre dans le cadre de la mondialisation culturelle au XIXe siècle, les voyages des grandes vedettes constituant des sortes de ponts entre la nouvelle nation brésilienne et les principales villes occidentales. Montrer un bon accueil à Sarah Bernhardt signifiait, pour les critiques brésiliens, contrarier l'image péjorative que la presse parisienne donnait des Brésiliens, vus comme des brutes, incapables de saisir réellement la dramaturgie française. Il était ainsi essentiel de montrer aux Parisiens que l'on partageait les mêmes codes culturels que l'Europe, dont le lexique de la représentation et de la réception théâtrale parisienne. C'est d'ailleurs ce souci de l'image du pays en Europe qui contribue au relatif déclin de la popularité de Sarah Bernhardt au Brésil en 1905. Les déclarations diffamatoires que l'actrice aurait faites aux journaux français à propos des Brésiliens ont provoqué diverses critiques de fond patriotique proférées contre la *Divine*. Ainsi, les tournées de la vedette suscitent aujourd'hui un débat important sur la manière dont, au XIXe siècle, les élites brésiliennes cherchent à définir leur identité, et l'image de la nation, tout en revendiquant leur appartenance aux valeurs

européennes. Il est évident que, bien que dans ses voyages Sarah Bernhardt assume une posture neutre, ne désirant pas se mêler des questions politiques locales, sa présence au Brésil ne peut pas être analysée aujourd'hui en dehors des enjeux politiques qui déterminent l'identification de l'élite brésilienne à la culture française, et sa volonté d'appartenir au monde civilisé.

L'exemple des tournées de Sarah Bernhardt s'est révélé également significatif pour ce qui concerne la mondialisation théâtrale au XIXe siècle, dans la mesure où il permet d'observer que les voyages à l'étranger deviennent une pratique structurante de la société du spectacle parisienne. Bien entendu, la carrière de la *Voix d'Or* constitue une référence emblématique du théâtre français, mais elle n'illustre pas la réalité de tous les acteurs de la période. Nous avons conscience de la position prestigieuse de Sarah Bernhardt par rapport à l'ensemble des acteurs et actrices français de la fin du siècle. Néanmoins, l'analyse des tournées de l'artiste au Brésil a bel et bien démontré que le goût du public étranger et la logique de l'itinérance sont davantage pris en compte dans la création des pièces françaises. Cette question mériterait d'être approfondie par une étude plus détaillée des aspects dramatiques des textes joués par Sarah Bernhardt à l'étranger, à l'aide d'une analyse comparative du répertoire représenté par la Française à Paris. Ce travail pourrait faire ressortir l'une des hypothèses que cette thèse a avancées, à savoir l'idée qu'au XIXe siècle les tournées deviennent l'un des éléments déterminants pour la création des spectacles parisiens – du moins de certains d'entre eux.

En ce sens, il conviendrait de se demander s'il n'était pas plus approprié de parler en termes d'*internationalisation*, au lieu de *diffusion* du théâtre parisien au XIXe siècle. Le mot diffusion appelle l'idée de propagation, ou de distribution, à l'étranger de produits aboutis (les pièces). Il renvoie, par conséquent, à une vision unilatérale du processus de transfert culturel, les spectateurs en dehors de Paris n'étant considérés que comme de simples récepteurs des œuvres dramatiques françaises. Au contraire, le vocable internationalisation présuppose plutôt un processus bilatéral et réciproque, dans lequel le théâtre français se serait rendu à l'étranger, tout en ayant été transformé autant par les voyages que par le regard de ce public autre, devant lequel il se présentait. S'il nous paraît logique que le contact artistique avec la France ait influencé la dramaturgie brésilienne – les auteurs locaux souhaitant correspondre aux critères de goût dictés à

Paris –, comment ne pas penser qu’ a contrario la création théâtrale française n’ait pas été également déterminée par le regard du public étranger ainsi que par les conditions de représentation dans les tournées ?

Pour rendre encore plus palpable cette question, il suffit de tenter un parallèle avec le cinéma hollywoodien d’aujourd’hui, dont la structure se rapproche fortement du *star-system* qui se met en place au théâtre du XIXe siècle. S’il est, d’une part, évident que le cinéma américain se propage dans le monde entier, étant souvent accusé d’étouffer les industries cinématographiques locales, il est, d’autre part, clair que dans son essence créative, la production audiovisuelle américaine déborde les frontières nationales. Elle est *internationale* par excellence, conçue dès le départ en prenant en considération les spectateurs des divers coins de la planète à qui l’on cherche à vendre des films, des artistes, des chansons etc. Certes, le lien entre le théâtre français du XIXe siècle et le cinéma hollywoodien doit être établi avec précaution. Nous avons bien conscience que la « dramaturgie ⁷³⁸ » française et l’essor du cinéma américain s’insèrent dans des moments historiques différents, la vogue de Hollywood correspondant à un stade beaucoup plus avancé que celui de la mondialisation culturelle qui se met en place au XIXe siècle. Cependant, l’exemple américain permet de voir plus concrètement les problématiques que nous avons voulu évoquer pour ce qui concerne la mondialisation théâtrale au XIXe siècle.

En effet, si nous voulions rendre compte aujourd’hui de la circulation des films hollywoodiens, nous ne saurions pas le faire sans évoquer à la fois l’impact de la mondialisation sur la diffusion des œuvres et sur la production même des films. D’autre part, si nous nous proposons de parler de l’influence du cinéma américain au Brésil, nous n’aurions pas pu échapper à un débat plus élargi sur l’affirmation de la culture et de l’identité locale à l’égard du phénomène de mondialisation culturelle. Un débat centré seulement sur des aspects esthétiques du cinéma hollywoodien qui auraient influencé les cinéastes brésiliens ne saurait rendre compte de l’ampleur du sujet. De même, nous ne saurions parler de la réception au Brésil des films américains sans se demander dans quelles conditions les Brésiliens peuvent assister aux productions provenant d’Amérique. Où voit-on ces films ? Sont-ils présentés en version originale ou

⁷³⁸ Nous empruntons ce terme à Jean-Claude Yon, *Une Histoire..., op. cit.*, p.8.

pas ? Diffuse-t-on des critiques ou des bandes annonces ? Ses acteurs sont-ils connus par avance au Brésil ? Quel est le profil du public qui fréquente les salles de cinéma ?

En nous posant des questions similaires à propos des tournées de Sarah Bernhardt au Brésil, nous avons en effet considéré qu'un regard sur la matérialité de la scène et l'organisation du voyage susciterait une réflexion plus approfondie sur le phénomène de circulation théâtrale au XIX^e siècle. Bien qu'il reste de nombreuses lacunes à éclaircir concernant le mode de représentation des spectacles de la *Divine* à Rio de Janeiro et à São Paulo, cette thèse a essayé de reconstituer la praxis des tournées, tout en soulevant des questions pour des études postérieures.

Même s'il demeure difficile de mesurer objectivement l'impact des tournées sur le mode de production théâtrale, notamment en ce qui concerne le jeu d'acteur, les critiques dramatiques de la période étudiée indiquent un processus d'internationalisation des publics qui aurait, à son tour, influencé des transformations dans la performance de Sarah Bernhardt. Nous avons démontré, dans le même sens, que la reprise de certains rôles consacrés, marque fondamentale du système de vedettariat, est essentielle pour garantir le succès de la diva auprès du public brésilien, les actrices devant se « dépasser » les unes les autres dans leur interprétation d'un même personnage.

Cette thèse n'étant pas centrée sur les aspects esthétiques des tournées de Sarah Bernhardt, nous n'avons pas développé les questions sur le mode d'interprétation de la Française. Il serait toutefois intéressant d'approfondir ce thème dans une prochaine étude sur le regard porté par les critiques brésiliens sur la performance de la vedette. Une analyse du vocabulaire employé par la presse théâtrale locale dans les descriptions des spectacles de la Parisienne viendrait compléter les réflexions lancées dans cette thèse sur la circulation des imprimés et des idées théâtrales, ainsi que l'adhésion des intellectuels brésiliens aux paramètres d'évaluation des spectacles en vogue à Paris⁷³⁹. Au-delà, elle permettrait de comprendre plus concrètement les codes de représentation et de réception à l'âge du vedettariat, question encore peu explorée au Brésil.

Enfin, une analyse plus approfondie de la fortune critique postérieure aux

⁷³⁹ Voir dans ce sens l'étude de Larissa Oliveira Neves sur les chroniques d'Arthur Azevedo. Cf. Larissa Oliveira Neves, *O Teatro : Arthur Azevedo e as crônicas da Capital Federal* (1894-1908) t.1, Campinas : Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem, th. doct. Unicamp, 2002.

tournées de Sarah Bernhardt, notamment les articles nécrologiques⁷⁴⁰, susciterait une réflexion fondamentale sur la permanence au Brésil des paramètres critiques propres au théâtre des vedettes dans la première moitié du XXe siècle, époque pendant laquelle l'historiographie identifie l'avènement de la mise en scène, où l'essor de la figure du metteur en scène parvenant à supplanter l'âge du vedettariat. Si l'image de Sarah Bernhardt fascine même après sa mort, et si le souvenir de l'actrice arrive à se pérenniser au Brésil, c'est, certes, principalement grâce au magnétisme exercé par la *Voix d'Or*. Néanmoins, il conviendrait de vérifier, là aussi, des éléments de persistance d'une pratique théâtrale reléguée à un passé éloigné, le XIXe siècle, par une historiographie biaisée par l'adoption du « théâtre moderne » comme paradigme qui définirait la chronologie du théâtre brésilien.

⁷⁴⁰ Dans les archives du Cedoc, se trouve un recueil de presse sur Sarah Bernhardt postérieur aux tournées. On note en 1984 au théâtre Maison de France la représentation de la pièce *A Divina Sarah* (*La Divine Sarah*), de John Murrel, traduite par João Bethencourt, avec la fameuse Tonia Carrero dans le rôle de Sarah Bernhardt.

SOURCES ET BIBLIOGRAPHIE

OUVRAGES GENERAUX

Trésor de la langue française, dictionnaire de la langue du XIXe et du XXe siècles (1789-1960), Paris, Gallimard-CNRS, 1985, 16 vol. dans sa version numérisée : Le Trésor de la langue française informatisé, ATILF, CNRS, Universités Nancy 1 et 2, <http://atilf.atilf.fr/tlf.htm>, article « imprésario ».

SOURCES

SOURCES IMPRIMEES

ALMANACH DE L'ÉTRANGER À PARIS : *guide pratique pour 1867*. Paris : Amyot Éditeur, 1867.

AZEVEDO Arthur, *O Carioca* (Revista Fluminense do anno de 1886, em um prólogo, três actos e 16 quadros, Rio de Janeiro, Empresa editada Diario de Noticias, 1887.

_____, *O Tribofe, revista fluminense do ano de 1891*, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, Fundação Casa de Rui Barbosa, 1986.

BERNHARDT Sarah, *Adrienne Lecouvreur*, pièce en 6 actes, éd. Fasquelle, 1907.

_____, *Dans les nuages. Impressions d'une chaise*. Récit. Illustrations de Clairin, Ed. G. Charpentier, 1879.

_____, *Du théâtre au champ d'honneur*, un acte, Londres, 1916.

_____, *Holocauste*, 1916 (non publié).

_____, *Joli Sosie*, roman, éd. Nilsson, 1922.

_____, *L'Art du théâtre. Voix, geste, prononciation*, éd. Nilsson, 1923.

_____, *L'Aveu*, drame en un acte, éd. Ollendorf, 1888.

_____, *Ma double vie*. Paris : Éditions Phébus, 2000 [1^{ère} édition : 1907]

_____, *Petite Idole*, roman, éd. Nilsson, 1920.

BRACHART Adolphe, *Comment on organise une tournée mondiale: imprésariisme, méthodique et pratique*, Paris, Bruxelles : Librairies Théâtrales, 1913.

BRUNETIÈRE Félix, *Des contrats entre Artiste et Imprésario*. Paris : Librairie de Jurisprudence Ancienne et Modernne ; Edouard Duchemin, 1913.

CHÉRY Jules, *Mademoiselle Rachel en Amérique*. (Édition d'Anne Martin-Fugier), Paris, Le Temps retrouvé, Mercure de France, 2008

COARACY José Alves Visconti, *Galeria Theatral. Esboços e caricaturas*, Rio de Janeiro, Gryphus, 1884.

COLOMBIER Marie, *Les Mémoires de Sarah Barnum*, Paris, tous les libraires, 1883.

_____, *Voyages de Sarah Bernhardt en Amérique*, Paris : C. Marpon et E. Flammarion Éditeurs, 1887.

DUARTE Urbano, « O Naturalismo », *Revista Brasileira*. Rio de Janeiro, ano 2, t.V, julho-setembro de 1880, In: FARIA, João Roberto, *Idéias Teatrais : o século XIX no Brasil*. São Paulo, Perspectiva, FAPESP, 2001, p.613-617.

GERMAIN Auguste. *Les agences dramatiques et lyriques*. (Préface par Émile Bergerat), Paris : Librairie académique Didier Perrin et Cie, Libraires-Editeurs, 1891

GOUJON Julien et DUBOSQ Henri, *L'Engagement théâtral, code manuel à l'usage des directeurs, entrepreneurs de spectacles publics, artistes dramatiques et lyriques, correspondants dramatiques*, Paris, Duchemin, 1889.

HURET Jules, *Sarah Bernhardt*, Préface d'Edmond Rostand, Paris, F. Juven, série « Acteurs et actrices d'aujourd'hui », 1899.

KARSENTY Marcel, *Les promeneurs de rêves*, Paris, Editions Ramsay, 1985.

LAEMMERT Eduardo Von, *Almanak administrativo, mercantil e industrial do Império do Brazil*. Anno 43. Rio de Janeiro : Laemmert et C., 1886.

LYONNET, Henry, *Dictionnaire des comédiens français (ceux d'hier) : biographie, bibliographie, iconographie*, Genève, Bibliothèque de la Revue Internationale illustrée, 1904.

LANSAC Louis, *L'Engagement théâtral de la femme mariée*, Paris, V. Giard & E. Brière, 1906.

NABUCO Carolina, *Joaquim Nabuco : vida e obra*. Rio de Janeiro : José Olympio, 1929.

NABUCO Joaquim, *L'Option*. Paris : Librairie Hachette, 1910.

_____, *Diários* (1873-1910). (Prefácio e notas : Evaldo Cabral de Mello), Rio de Janeiro : Bem-Te-Vi Produções literárias, Recife : Editora Massangana : Fundaj, 2005.

NOËL Edouard et STOULLIG Edmond, *Les Annales du théâtre et de la musique*. Paris : Société d'Éditions Littéraires et artistiques, Librairie Paul Ollendorff, 1875-1915.

POUGIN Arthur, *Dictionnaire historique et pittoresque du théâtre et des arts qui s'y rattachent*, Paris , Librairie de Firmin-Didot et Cie, Imprimeurs-libraires de l'Institut de France, 1885.

PRADO Décio de Almeida, *João Caetano*. São Paulo, Perspectiva/Edusp, 1972.

RIBEIRO Francisco Bernardino, ROCHA, Jusitiano José da et QUEIROGA, Antonio Augusto de. « Ensaio sobre a tragédia » In: FARIA, João Roberto, *Idéias Teatrais : o século XIX no Brasil*. São Paulo, Perspectiva, FAPESP, 2001, p. 317-336.

SCHÜRMAN Joseph, *Les étoiles en voyage, La Patti, Sarah Bernhardt, Coquelin*, Paris, Tresse et Stock, Editeurs Galerie du Théâtre-Français, 1893.

_____, *Les secrets des coulisses*, Paris, Maurice Bauche Éditeur, 1905.

SOUBIES Albert, *Almanach des Spectacles*, Tome onzième, Paris, Librairie des Bibliophiles, 1884.

STRAKOSCH Maurice, *Souvenirs d'un imprésario*, Paris, Paul Ollendorf Éditeur, 1887.

TAUNAY Viconde de, *O Encilhamento : cenas contemporâneas da Bôlsa do Rio de Janeiro em 1890, 1891 e 1892*, Belo Horizonte, Sao Paulo : Editora Itatiaia, 1971.

VAUX Gaston-Albert-Joseph-Marie Moisson, Bon de, *Du Contrat d'engagement dramatique*, Paris, A. Rousseau, 1898.

VERÍSSIMO José, « O teatro nacional », 1894 In: FAIRA, João Roberto, *Idéias Teatrais : o século XIX no Brasil*. São Paulo, Perspectiva, FAPESP, 2001, p. 633-637.

VICTORINO Eduardo, *Actores e Actrizes*; Autores, Jornalistas, Críticos, Políticos e Empresários de Outrora e de Hoje. Rio de Janeiro, A Noite, 1937.

VILLIERE André, *Des Conséquences de la faillite de l'entrepreneur de spectacles, contribution à l'étude de la législation et de la jurisprudence théâtrale*. Thèse pour le doctorat (sciences juridiques), Paris : C. Noblet, 1912.

WEISS André et LOUIS-LUCA Paul. *Pandectes Françaises. Recueil mensuel de jurisprudence et de législation*, Paris : Chevalier-Maresq et Cie, 1895.

ZOLA Émile, *Le naturalisme au théâtre : les théories et les exemples*, Paris, Bibliothèque-Charpentier, 1895.

- Périodiques :

Brésil

A Evolução.

A Noticia

A Provincia de São Paulo,

A Revista Illustrada.

A Semana

A vida moderna

Almanack da Gazeta de Notícias

Brazil Theatro

Correio Paulistano

Diario de Notícias

Diario do Rio de Janeiro

Dom Casmurro

Gazeta de Notícias

Jornal do Brazil

O Correio da Tarde

O Estado de Sao Paulo

O Mequetrefe

O Paiz

O Theatro

Revista Kosmos

Rio Nu

-France

La Caricature

La Croix

L'Écho de Paris

Le Figaro

Le Figaro (Supplément illustré)

Le Gaulois

Gil Blas

Le Journal des débats

L'Opinion nationale

Le Petit Journal

Le Siècle

Le Temps

SOURCES MANUSCRITES (PAR INSTITUTION)

Instituto Historico Geografico Brasileiro (IHGB)

DL 1286050 [Memorial solicitando um contrato entre a prefeitura e uma associação formada por autores e atores teatrais subvencionada pelos cofres da prefeitura, com o prazo de alguns anos, visando a defesa do teatro nacional, vítima da influência perniciososa, degradante e imoral da pornografia, do mercantilismo e das companhias estrangeiras e dos atores, para assegurar-lhes direitos pelos serviços prestados ao teatro nacional]

IF 1273 [Sarah Bernhardt, retrato em Busto]

Biblioteca Nacional

FICH 1.3 (501) [Fotografia Sarah Bernhardt]

ARQ. 27. 2. 5 (11) [Teatro Sao Pedro de Alcântara]

NABUCO, JOAQUIM [Machado de Assis. Joaquim Nabuco : comentarios, notas e correspondências]

Arquivo Historico do Museu Imperial

(Arquivo Grão-Para)

XXXIX-1-27 [Correspondências do Imperador D.Pedro II] 5/07/1886 e 9/061886.

Arquivo Publico da Cidade do Rio de Janeiro

Serie « Teatros »

50.2.71 [Teatros : (século XX) obras nos teatros Lirico... ; Imposto predial para a edificação e custeio do Teatro Dramatico Municipal e Escola Dramatica (1900-1913)] (doc. nº 134)

50.2.68 [Teatro Sao Pedro de Alcântara (concertos populares 1893)] (doc. nº 1, 2)

50.2.67 [Teatros : proposta de Luiz Furtado Coelho ; Teatro Apolo ; pagamento de imposto]

50.2.60 [Teatros : exploração industrial do teatro ; interesses econômicos de artistas e empresarios ; obras (1842-1905)]

50.2.61 [Teatro Lirico Fluminense]

Serie « Hotéis »

44.2.34 [Hotel dos Estrangeiros 1906]

Arquivo Nacional

BR.RJ.AN.RIO. O2/FOT 42 [Retrato de Constant Coquelin / Strelesky]

BR.RJ.AN.RIO. GIF8N014 [Representação de artistas de teatro contra os jogos de azar]

BR.RJ.AN.RIO.71IP51 [Bihete de entrada do Teatro Lyrico fluminense]

BR.RJ.AN.02FOT199 [Grupo de rapazes em frente à Faculdade de Direito da Universidade de SP por ocasião da visita de Joaquim Nabuco, 1906]

BR.RJ.AN.RIO.OL.0.RPV.PRJ.2913 [Relações de passageiros em vapores ; Porto do Rio de Janeiro]

BR.RJ.AN.RIO.OL.0.RPV.PRJ.9226 [Relações de passageiros em vapores ; Porto do Rio de Janeiro]

BR.RJ.AN.RIO. OL.0.RPV.PRJ.9298 [Relações de passageiros em vapores ; Porto do Rio de Janeiro]

Ofício de Notas do Rio de Janeiro 7-5I, Série : Livro de Notas, Rolo : 010.012-77 ; Data 27/12/1890 [Contrato ; Outorgante Companhia de Teatro Brasileira ; Outorgado Luiz Ducci]

Ofício de Notas do Rio de Janeiro 7-5I, Série : Livro de Notas, Rolo : 010.013-77, Data : 28/07/1891 LV66 [Acordo e ratificação ; Outorgante Companhia de Teatro Brasileira ; Outorgado Luiz Ducci]

Ofício de Notas do Rio de Janeiro 7-5I, Série : Livro de Notas, Rolo : 010.014-77, Data : 03/12/1892, LV63 [Acordo; Outorgante Companhia de Teatro Brasileira ; Outorgado Luiz Ducci]

Academia Brasileira de Letras

** Le contenu de chaque dossier n'a pas été classé par les archivistes.*

JVct [José Verissimo, correspondências] (Contient entre autres une lettre adressée à Franklin Tavora en 1880 mentionnant la contrefaçon de pièces théâtrales françaises et citant l'éditeur Garnier)

CNct015 [Coelho Neto, correspondências] (Contient entre autres une lettre adressée à Eduardo Victorino à propos de la comédie brésilienne et sur l'Ecole d'art dramatique nationale)

JNct001[Joaquim Nabuco, correspondências]

Museu da República

Coleção Pereira Passos

FPpp /opi (E2, M03, Cx 6) [Documentos relativos à demolição do Teatro Lyrico]

FPpp/asp/E2, M03, Cx 10A) [Programas musicais de audição da filha de Pereira Passos]

FPp / cr 1893.04.1 (E2, M09, Cx13) [Correspondências]

FP / mpc/a 1897.12.II [diversos autógrafos]

FP / mpc /pd 1890.12.23 [cartas e autógrafos de personalidades 1880-1952]

FP / mcp / Pd 1824.05.05 [contém cartas e autografos de personalidades do império 1824-1888]

FP / T0037 [foto do Teatro Sao Pedro de Alcântara]

Museu Histórico Nacional

SMm166 (n° Siga 112.352) [Museu da Indumentária : trajes parisienses do início do século XX]

PCic12 (n° Siga 112.589) [Retrato de Sarah Bernhardt, 1909]

LTcpl99 (n° Siga 172.719) [Cartao- postal, 1905]

Museu Lasar Segal

[carte de remerciement de Sarah Bernhardt adressé à M. Jules Martin, puis transmis à Mme. Ida Weiler, concernant la tournée de 1886 à São Paulo].

**Le document n'était pas été catalogué, il se trouvait dans la Série « Personalidades » Dossier de titre « Sarah Bernhardt ».*

Museu dos Teatros

* *Les archives de ce musée sont actuellement conservées par la Fondation Teatro Municipal do Rio de Janeiro et en cours de nouvelle indexation. Les programmes des spectacles Phèdre, Cléopâtre et La Dame aux camélias appartenant à cette archive n'étaient pas référencés.*

IP77581 [Programa « Les nouveaux riches », Théâtre Sarah Bernhardt]

IP 79.54B [Fotografia. M. Chevalet., Sarah Bernhardt et M. Germain em cena de Theodora]

IP 050982 (F : 37 ; T 208) [Fotografia Sarah Bernhardt autografada]

IP79552 (F : 4081) [Bernhardt, Sarah] (dossier contenant une timbre)

IP50808 (CP 032) [Cartão-postal]

CEDOC – Funarte

PER AC/ [Sarah Bernhardt] (Il s'agit d'un dossier composé de recueil de coupures de presse postérieurs à 1923- appartenant à l'Archive Bricio de Abreu)

PT 2551 [A Divina Sarah] (manuscrit de la traduction faite par Joao Bethencourt de la pièce *A Divina Sarah (La Divine Sarah)*, de John Murrell, présenté au concours publique « Edital de de financiamento reembolsável 06/84 »)

OREspTA [Programa da peça *A Dama das camélias*, TBC (Teatro Brasileiro de Comédia, Sao Paulo, 1951)]

PT02551[*O Mestre de Forjas*, tradução Italia Fausta]

EC 92958 [Teatro Lírico do Rio de Janeiro - RJ]

-Iconographie

PHOT 030 à 038 [Retratos do ator Brandão, o popularíssimo, durante apresentação da peça *O Abacaxi* (1893)]

PHOT 115 RJ_1896 [Moreira Sampaio, retrato do escritor]

PHOT 131 [Retrato Sarah Bernhardt]

PHOT 098 à 100 [Retratos do ator Brandão]

PHOT 297 [Retrato da companhia do Teatro Lírico, 1912]

CP 0044 [Sarah Bernhardt. Souvenir de la dernière tournée en Amérique]

CP 0042 [Retrato da atriz Sarah Bernhardt com o ator C. Coquelin]

CP 0041 [Sarah Bernhardt, cartão postal]

CP 0043 [Sarah Bernhardt, Le Bargny, Coquelin Ainé]

Fundação Joaquim Nabuco

JN CRp17 doc 337 [Telegrama de Sarah Bernhardt a Joaquim Nabuco]

JN CRp17 doc 338 [Carta de Sarah Bernhardt a Joaquim Nabuco]

JN CRp171 doc 5544 [Carta de Machado de Assis a Joaquim Nabuco]

JN CRp330 doc 6722,1 [Carta de Alfredo Bastos a Joaquim Nabuco]

Archives diplomatiques du Ministère des Affaires Étrangères à Nantes

573PO/A/161 [Vie culturelle franco-brésilienne (1854-1927), Théâtre de Rio de Janeiro (1848-1906)]

BnF (Bibliothèque Nationale de France)

Département des Arts du Spectacle

M-18316 (1A- 2B) [Sarah Bernhardt : tournées, étranger et province, presse et programme].

8- RT- 5886 (1) [Recueil factice d'articles et brochures concernant les tournées effectuées par Sarah Bernhardt]

SR97/3361 [Recueil de coupures de presse concernant les tournées de Sarah Bernhardt]

MN137 230 [Maurice Grau. (1849-1907) « Six lettres autographiées »]

Mn-739 [3 formulaires des chemins de fer PLM adressés à S Bernhardt et sa troupe]

MW- 134 (1- 7) [Contrats de Sarah Bernhardt]

NLAS-794 (1-6) [Engagements d'Emma Calvé (1891-1909)]

4- RF- 47765 [Recueil factice d'art. de presse de progr. d'analyses concernant *La Tosca* de Victorien Sardou] [Texte imprimé]

4- RT- 5882 (2) [Recueil factice d'extraits de la correspondance de Sarah Bernhardt [Texte imprimé]]

4- RT- 5956 [Recueil de différentes revues et journaux en tout ou en partie consacrés à Sarah Bernhardt]

4- RT- 5908 [Recueil factice de numéros spéciaux de périodiques consacrés à Sarah Bernhardt]

8- RT- 5881 [Recueil factice de diverses interviews de Sarah Bernhardt, 1890 à 1920]

4- ICO THE- 3817 [*La Tosca*, drame lyrique de Victorien Sardou et Paul Ferrier [Texte imprimé] : programme]

FOL- ICO PER-1 (boîte 1) [*La Sorcière*, drame en 5 actes de Victorien Sardou ; décors d'Emile Bertin et Ronsin ; avec Sarah Bernhardt dans le rôle de Zoraya]

FOL-ICO THE-825 [Théodora, drame en 5 actes et 7 tableaux de Victorien Sardou ; avec Sarah Bernhardt dans le rôle de Théodora et Desjardins dans celui de Justinien]

4 ICO PER -2369 [Sarah Bernhardt, documents iconographiques].

WNF 42 [Recueil. Tournées Victor Ullmann]

WNA 132 [Recueil. Théâtre Sarah Bernhardt, Paris. 1900-1966 [Document d'archives]

Estampes e Photographie

PET FOL-VE-1403 (A,2) [Tournée dramatique de Mme Sarah Bernhardt. (Texte imprimé) Direction J. Goudstikker]

NE – 101 (B Bernhardt, Sarah) - Boîte PET FOL [Recueil. Cartes postales sur Sarah Bernhardt]

Tolbiac

M- 16641 (1-6) Sarah Bernhardt].

8- WZ- 838 [Tournées Victor Ullmann et René Foval, Programmes].

Département des manuscrits

CV- 10803 [Lettres et manuscrits autographes, souvenirs et documents, Sarah Bernhardt, papes [Texte imprimé] : vente, Paris, Drouot Richelieu, salle 11, 6 et 7 décembre 2010 / PIASA]

Bibliothèque du Musée de l'Opéra

AFFICHES ILLUSTRÉES- 1536 [Tournées J BRus. [Image fixe] : [affiche]]

RES- 2241 (91) [Lettre de Sarah Bernhardt à Tamburini]

MAQ A- 461[*La Tosca* [Image fixe] : maquette construite (acte I : Intérieur de l'église Saint-Andréa des Jésuites à Rome) par Philippe Chaperon, 1887]

ARCHIVES PRIVES

- M. Jacques D'Auriac

** Documents non classés :*

[photo de Sarah à la chasse lors de sa tournée en Amérique du Sud].

[Contrats de l'acteur Arsène Durec au Théâtre Sarah Bernhardt]

[Programmes de tournées de Sarah Bernhardt aux Etats-Unis]

Museu Nacional do Teatro (Portugal)

MNT 16937 [Programa da comédia "La Dame aux Camélias" / Teatro do Ginásio]

BIBLIOGRAPHIE

MONDIALISATION

- *Ouvrages généraux*

ANDERSON Benedict, *Comunidades Imaginadas: reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*, Trad. Eduardo L Suárez, Mexico, Ed. Fondo de Cultura Economica, 1993.

APPADURAI Arjun, *Dimensoes culturais da globalização: a modernidade sem peias*, Trad. Telma Costa, Lisboa, Editorial Teorema, 2004.

_____, *Dimensões culturais da globalização: a modernidade sem peias*, Trad. Telma Costa, Lisboa, Editorial Teorema, 2004 .

BENAT-TACHOT, GRUZINSKI et JEANNE, *Le processus d'américanisation, Tome I, Ouvertures théoriques*, Paris, Éditions Le Manuscrit, 2012.

_____, *Le processus d'américanisation, Tome II, Dynamiques spatiales et culturelles*, Paris, Éditions Le Manuscrit, 2013.

CHAUBET François, *La mondialisation culturelle*, Paris, Presses Universitaires de France, 2013.

GELLNER Ernest, *Nations and nationalism*, Introduction de John Breully, Oxford, Blackwell Publishing, 2006.

GRATALOUP Christian, *Géohistoire de la mondialisation, Le temps long du monde*, Paris, Armand Colin, 2010.

GRUZINSKI Serge, *Les quatre parties du monde. Histoire d'une mondialisation*. Paris : Éditions de la Martinière, 2004.

HALL Stuart, *A identidade cultural na pos-modernidade*, São Paulo, Dp&A Editora, 2006.

HOBSBAWN Eric John, *L'ère du capital*. (Trad. Éric Diacon), Paris, Fayard, 1978.

KAUKIAINEN Yrjö, « Shrinking the world: Improvements in the speed of information transmission, c. 1820-1870, *European Review of Economic History*, 5, 1-28. United Kingdom : Cambridge University Press, 2001.

MATTOSO, SANTOS et ROLLAND, *Modèles politiques et culturels au Brésil : emprunts, adaptations, rejets. XIX et XX siècles*. Paris : Presses Universitaires de Paris-Sorbonne, 2003.

MAUREL Chloé, *Manuel d'histoire globale. Comprendre le « global turn » des sciences humaines*. Paris, Armand Colin, 2014.

MOISAND Jeanne, « Madrid et Barcelone. Capitales culturelles en quête de nouveaux publics (production et consommation comparées du spectacle v.1870-v.1910) », *Cahiers de civilisation espagnole contemporaine* [En ligne], 4 | 2009, mis en ligne le 02 août 2009, consulté le 25 juillet 2015. URL : <http://ceec.revues.org/2788> ; DOI : 10.4000/ceec.2788.

MOLLIER, REGNIER et VAILLANT, *La production de l'immatériel : théories, représentations et pratiques de la culture au XIXe siècle*. Saint Étienne : Publications de l'Université de Saint Étienne, 2008.

MORSE, CONNIFF et WIBEL, *The urban development of Latin America 1750-1920*. California : Center for Latin American Studies, 1971.

SAID Edward W., *Cultura e Imperialismo*, (Trad. Denise Bottmann), São Paulo, Companhia das Letras, 2011.

TACHOT Louise Bénat et GRUZINSKI Serge, *Passeurs culturels. Mécanismes de métissage*, Marne-la-Vallée : Presses Universitaires de Marne-la-Vallée. Paris : Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2001.

WENZLHUEMER Roland. « Globalization, communication and the concept of space in Global History ». In *Historical Social Research (Journal)*. Vol. 35. Koln : Center of Historical Social Research, 2010 (pp. 19-47)

- Histoire de l'imprimé

ABREU Marcia et DEAECTO Marisa Midori (dir.). *La circulation transatlantique des imprimés – connexions*, Campinas, São Paulo, Unicamp /IEL/ Secteur des Publications, 2014.

ABREU Marcia, « Une communauté lettrée transnationale » In ABREU, Marcia et DEAECTO, Marisa Midori (Orgs.), *La circulation transatlantique des imprimés – connexions*. Campinas, São Paulo, Unicamp /IEL/ Secteur des Publications, 2014.

COOPER-RICHET Diana et GUIMARAES Valéria (dir.), *Les transferts culturels : l'exemple de la presse en France et au Brésil*, Paris, L'Harmattan, 2011.

MOLLIER Jean-Yves, SIRINELLI Jean-François et VALLOTTON François, *Culture de masse et culture médiatique en Europe et dans les Amériques 1860-1940*. Paris : Presses Universitaires de France, 2006.

THERENTY, Maire-Eve et VAILLANT, Alain, *Presse, nations et mondialisation au XIXe siècle*, Paris, Nouveau Monde éditions, 2010.

- Histoire des spectacles

BALME Christopher B., « Selling the Bird: RicHárd Walton Tully's The Bird of Paradise and the Dynamics of Theatrical Commodification » in *Theatre Journal*, Volume 57, Number 1, March 2005, pp. 1-20, The Johns Hopkins University Press.

_____, « Histórias globais do teatro : modernização, esferas públicas e redes teatrais transnacionais » In WERNECK, Maria Helena e REIS, Angela de Castro (Org). *Rotas de Teatro: entre Portugal e Brasil*. Rio de Janeiro, 7 Letras, 2012.

BERNARD-DUQUENET Nicole, *La Comédie-Française en tournée ou Le Théâtre des cinq continents 1868-2011*, Paris, L'Harmattan, 2013.

CHARLE Christophe (dir.), *Capitales culturelles et rayonnement culturel XVIIIe-XXe siècle*, Paris, Éditions Rue d'Ulm, 2004.

_____, *Théâtre en capitales, Naissance de la société du spectacle à Paris, Berlin, Londres et Vienne*, Paris, Albin Michel, 2008.

DANIEL Noel (edition), *The circus 1850-1950*, New York, Éditions Taschen, 2008.

FALCON Cécile, *Théâtres en voyage : les grandes tournées internationales de la Comédie-Française, du Théâtre national populaire et de la Compagnie Renaud-Barrault, 1945-1969*, Thèse de doctorat présentée à l'Université de Montpellier, Spécialité Études théâtrales, 2001.

GRANFIELD Linda, « Un vent de folie souffle sur la ville » In Noel Daniel (ed.), *The circus 1850-1950*. New York : Éditions Taschen, 2008, p.53.

LEONHARDT Nic, « Transatlantic theatrical traces : oceanic trade routes and globe trotting amusement explorers » In *The passing show. Newsletter of de Schubert Archive*. 2013-2014, Volume 30. p.2-23.

RAZGONNIKOFF Jacqueline, « L'honneur et l'argent : la première tournée de la Comédie-Française à l'étranger, Londres 1871 » In YON, Jean-Claude (dir.) *Le théâtre français à l'étranger. Histoire d'une suprématie culturelle*. Paris : Nouveau monde éditions, 2008a.

ROLLAND Denis, « De la France au Brésil » et « Le 'succès triomphal' de l'Athénée au Brésil ». In: *Louis Jouvet: et le Théâtre de L'Athénée*. Paris, L'Harmattan, 2000.

SANTOS Graça dos, « Un français à Lisbonne : Émile Doux et l'avènement de la scène romantique au Portugal » In Jean-Claude Yon, *Le théâtre... op. cit.*, 2008, p. 326-341.

VANNUCCI Alessandra ,« Artistas Dramaticos Estrangeiros no Brasil ». In FARIA, João Roberto (Dir.) *História do teatro brasileiro, volume I : das origens ao teatro profissional da primeira metade do século XX*. São Paulo : Perspectiva : Edições SESCSP, 2012. pp-275-296.

VANNUCCI Alessandra, *Uma Amizade Revelada. Correspondência entre o Imperador Dom Pedro II e Adelaide Ristori, a Maior Atriz de seu Tempo*. Rio de Janeiro : Fundação Biblioteca Nacional, 2004.

WERNECK Maria Helena et REIS Angela de Castro (dir.), *Rotas de teatro : entre Portugal e Brasil*. Rio de Janeiro : 7 Letras, 2012.

HISTOIRE DU BRESIL AU XIXE SIECLE

AGUIAR Pedro, « Notas para uma história do jornalismo de agências » In *Anais do Encontro nacional de história da mídia alternativa e alternativas midiáticas*, Fortaleza, 2009. Disponible sur <http://www.ufrgs.br/alcar/encontros-nacionais-1/7o-encontro-2009-1/Notas%20para%20uma%20Historia%20do%20Jornalismo%20de%20Agencias.pdf>

ALONSO Angela, *Idées en mouvement. La génération de 1870 dans la crise du Brésil-Empire*, Traduit du portugais par Laure Collet, Paris, Le Poisson volant, Format Kindle, 2015.

CARNEIRO João Paulo Jeannine Andrade, *O último propagandista do Império: O “barão” de Santa-Anna Nery (1848-1901) e a divulgação do Brasil na Europa*. Thèse de Doctorat sous la direction de Dr. Antonio Carlos Robert Moraes présentée au Programa de Pós-Graduação em Geografia Humana do Departamento de Geografia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas USP, 2013.

CARVALHO José Murilo de, *A formação das almas : o imaginário da República do Brasil*, São Paulo, Companhia das Letras, 1990.

_____, « Os três povos da República », In *Revista USP*, São Paulo, n.59, p. 96-115, setembro/novembro 2003.

_____, *Os Bestializados, O Rio de Janeiro e a República que não Foi*, São Paulo, Companhia das Letras, 1987.

_____, *Un théâtre d'ombres : la politique impériale au Brésil (1822-1889)*, Trad. Cécile Tricoire, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 1990.

CENNI Franco, *Italianos no Brasil*, São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo, 2003.

DO CARMO Maria Izabel Mazini, « Imigração Italiana na Cidade do Rio de Janeiro (1870 – 1920) » In *Anais do XXVI Simpósio Nacional de História – ANPUH • São Paulo*, julho 2011. Disponible en ligne sur: http://www.snh2011.anpuh.org/resources/anais/14/1300589551_ARQUIVO_ANPUH2011.pdf consulté le 2 décembre 2014.

FREYRE Gilberto, *A vida social no Brasil nos meados do século XIX*, (Trad. Waldemar Valente), Rio de Janeiro, Editora Artenova, Recife, Instituto Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais, 1977.

_____, *Sobrados e Mucambos. Decadência do Patriarcado e Desenvolvimento do Urbano*, Rio de Janeiro, Livraria José Olympio Editora, 1951.

_____, *Joaquim Nabuco*, Rio de Janeiro, Editora Livraria José Olympio, 1948.

LOPEZ Adriana et MOTA Carlos Guilherme, *História do Brasil : uma interpretação*, São Paulo, Editora SENAC, 2008.

MENEZES Lena Medeiros de, « Facetas marginais do sonho de civilização : imigração francesa e prostituição no Brasil (1816-1930) » in VIDAL et DE LUCA (orgs.). *Franceses no Brasil : séculos XIX e XX*. São Paulo : Editora UNESP, 2009. pp. 231-252.

MORSE Richard M, *Formação histórica de São Paulo*. De comunidade à metrópole. São Paulo : Difusão Européia do Livro, 1970.

NEEDELLE Jeffrey D, 1987. *Belle époque tropical : Sociedade e cultura de elite no Rio de Janeiro na virada do século*. Trad. Nogueira. São Paulo : Companhia das Letras, 1993.

NEMI Ana Lucia, « Alonso, Angela, Idéias em movimento – a geração de 1870 na crise do Brasil Império, Rio de Janeiro, Paz e Terra, 2002 » In *Almanack Braziliense*, n° 02, novembre 2005.

NOGUEIRA Marco Aurélio, *As desventuras do liberalismo. Joaquim Nabuco, a Monarquia e a República*. Rio de Janeiro : Paz e Terra, 1984

ROLLAND Dennis, « Brésil : une culture de masse tardive liée à l'oralité et au changement de référents extérieurs ». In MOLLIER, SIRINELLI et VALLOTTON. *Culture de masse et culture médiatique en Europe et dans les Amériques 1860-1940*. Paris : Presses Universitaires de France, 2006.

SCHWARCZ Lilia Moritz, *O sol do Brasil: Nicolas-Antoine Taunay e as desventuras dos artistas franceses na corte de D. João*, São Paulo : Companhia das Letras, 2008.

SODRÉ Nelson Werneck, *História da burguesia brasileira*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1964.

- Histoire du théâtre brésilien

AZEVEDO Arthur, *O teatro : crônicas de Arthur Azevedo (1894-1908)*, Larissa de Oliveira Neves et Orna Messer Levin (Org.). Campinas, Editora da Unicamp, 2009.

BECKER Lidia, « Do classicismo francês à escola moderna: um estudo comparativo sobre a estética vocal de Sarah Bernhardt e Eleonora Duse . » publié aux annales du 5^{ème} Congrès ABRACE (disponible en ligne <http://www.portalabrace.org>).

BRAGA Claudia, *Em busca da brasilidade : teatro brasileiro na primeira república*, São Paulo : Perspectiva. Belo Horizonte, Minas Gerais, FAPEMIG, Brasília, CNPq, 2013.

_____, *Em Busca da Brasilidade: Teatro Brasileiro na Primeira República*. São Paulo, Perspectiva, 2003. 122p.

BRANDÃO Tânia (dir.), *Teatro brasileiro no século XX. Cadernos de Pesquisa em Teatro: Bibliografia*. Rio de Janeiro, UNI-RIO; Centro de Letras e Artes; Programa de Pós-Graduação; Mestrado em Teatro, n.1, jul.1996.

_____, “O antigo e o moderno no teatro brasileiro”. In: *Teatro brasileiro no século XX. Cadernos de Pesquisa em Teatro: Bibliografia*. Rio de Janeiro, UNI-RIO; Centro de Letras e Artes; Programa de Pós-Graduação; Mestrado em Teatro, n.1, p.11-18, jul.1996.

_____, *A máquina de repetir e a fábrica de estrelas*: Teatro dos Sete. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2002.

_____, *Uma empresa e seus segredos : companhia Maria della Costa*, São Paulo, Perspectiva, Rio de Janeiro, Petrobras, 2009.

BRITO Rubens José Souza, « O Teatro Cômico e Musicado : Operetas, Magicas, Revistas de Ano e Burletas » In FARIA, João Roberto (Dir.) *História do teatro brasileiro, volume I : das origens ao teatro profissional da primeira metade do século XX*, São Paulo : Perspectiva : Edições SESCSP, 2012.

CAETANO João, *Lições Dramáticas*. Introdução: Lopes Gonçalves. Rio de Janeiro, MEC – Serviço de Documentação, 1956. (Coleção Teatro), 141p.

CARVALHO Enio, *História e Formação do Ator*. São Paulo: Ática, 1989.

DE SOUZA Galante J, *O teatro no Brasil : subsidios para uma biobibliografia do teatro no Brasil*, Rio de Janeiro, 1960.

FARIA João Roberto, « Présence théâtrale française à la Belle époque brésilienne » In Mattoso, Santos et Rolland, Mattoso, Santos et Rolland, *Modèles politiques et culturels au Brésil : emprunts, adaptations, rejets. XIX et XX siècles*, Paris, Presses Universitaires de Paris-Sorbonne, 2003, p. 215-222.

FARIA João Roberto, *Idéias Teatrais : o século XIX no Brasil*. São Paulo, Perspectiva, FAPESP, 2001.

GUINSBURG Jacó et all., *Dicionário de teatro brasileiro: temas, formas e conceitos*. São Paulo: Perspectiva, 2006.

LIMA Evelyn Furquim Werneck, *Arquitetura do espetáculo: teatros e cinemas na formação da Praça Tiradentes e da Cinelândia*. Rio de Janeiro, Editora UFRJ, 2000.

MAGALDI Sábato et VARGAS Maria Thereza, *Cem anos de teatro em São Paulo*, São Paulo : Editora SENAC, 2001.

MENCARELLI Fernando Antônio, « Artistas, Ensaíadores e Empresários : O Ecletismo e as Companhias Musicais » In FARIA, João Roberto (Dir.) *História do teatro brasileiro, volume I : das origens ao teatro profissional da primeira metade do século XX*. São Paulo : Perspectiva : Edições SESCSP, 2012.

_____, *A Cena Aberta : a interpretação de O Bilontra no teatro de revista de Arthur Azevedo*. Campinas: Departamento de História da Unicamp, Dissertação de Mestrado em História, 1996.

_____, *A voz e a partitura : teatro musical, indústria, e diversidade cultural no Rio de Janeiro (1868-1908)*. Tese de doutorado. Universidade Estadual de Campinas: Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Campinas, 2003.

METZLER Marta, *Alda Garrido: as mil faces de uma atriz popular brasileira*, Rio de Janeiro: Uni-Rio, Centro de Letras e Artes. Programa de Pós-graduação, tese de doutorado em teatro, 2011.

MONTEIRO Vanessa Cristina. *Retemperando o drama : convenção e inovação segundo a crítica teatral dos anos 1890*. Thèse de doctorat sous la direction de Orna Levin, Campinas, SP : [s.n.], 2010.

NEVES Larissa de Oliveira, *As comédias de Arthur Azevedo: em busca da história*. Campinas : Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem, th. doct. Unicamp : 2006.

_____, *O Theatro : Arthur Azevedo e as crônicas da Capital Federal (1894 – 1908)* t.1. Campinas : Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem, th. doct. Unicamp, 2002.

PONTES Heloisa, *Intérpretes da metrópole: História social e relações de gênero no teatro e no campo intelectual*, São Paulo, EDUSP, 2011.

PRADO Décio de Almeida, *João Caetano: o ator, o empresário, o repertório*. São Paulo: Perspectiva, EDUSP, 1972.

_____, *O teatro brasileiro moderno*. 2ª edição. São Paulo: Perspectiva, 1996.

_____, *Peças, pessoas, personagens; o teatro brasileiro de Procópio Ferreira a Cacilda Becker*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

_____, *Teatro de Anchieta a Alencar*. São Paulo: Perspectiva, 1993.

_____. *João Caetano e a arte do ator*. São Paulo: Editora Ática, 1984.

RABETTI Beti, *Subsídios para a história do ator no Brasil: pontuações em torno do lugar ocupado pelo modo de interpretar de Dulcina de Moraes entre tradição popular e projeto moderno*. In: Revista do Lume. Campinas: COCEN – UNICAMP, agosto de 1999, p. 31-55. (n. 2)

RAMOS Luiz Fernando, « A arte do ator e o espetáculo teatral » In Joao Roberto Faria (dir.), *História do teatro brasileiro*, volume I: das origens ao teatro profissional da primeira metade do século XX, São Paulo, Perspectiva, Edições SESCSP, 2012, p.137-157.

REIS Angela de Castro, “Análise de um modo de atuação: o gênero Eva”. In: *Anais do III Congresso Brasileiro de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas*, Florianópolis, 08 a 11 de outubro de 2003. – Florianópolis: Associação Brasileira

_____, “As condições de representação teatral na virada do século”. In: *Folhetim*, Rio de Janeiro, Teatro do Pequeno Gesto, n.5, p. 60-73, set.-out.-nov.-dez. 1999.

_____, “Filho de peixe peixinho é: famílias de atores no Brasil”. In: *Folhetim*. Rio de Janeiro, Teatro do Pequeno Gesto, nº17, p. 34-47, mai-ago 2003.

_____, *A tradição viva em cena: Eva Todor na Companhia Eva e seus artistas (1940-1963)*. Porto Alegre: Editora da Cidade, 2007.

SILVA Erminia, "Arthur Azevedo e a teatralidade circense", in *Sala preta. Revista de Artes Cênicas*. São Paulo: Departamento de Artes Cênicas da Escola de Comunicação e Artes - USP - número 6, 2006, ISSN 1519-5279, pp. 35-44.

_____, « *De palanque* » : *as crônicas de Artur Azevedo no Diário de notícias (1885/1886)*. São Paulo : Cultura Acadêmica, 2011.

SILVA Lafayette, *História do Teatro Brasileiro*. Rio de Janeiro: Serviço gráfico do Ministério da Educação e Saúde, 1938.

SOUZA J. Galante de, *O teatro no Brasil*. Rio de Janeiro: INL, 1960.

SOUZA Silvia Cristina Martins, *As noites no Ginásio: teatro e tensões culturais na corte (1832-1868)*, Campinas, SP: Editora UNICAMP, CECULT, 2002.

SÜSSEKIND Flora, *As Revistas de Ano e a Invenção do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira/Fundação Casa de Rui Barbosa, 1986. 285p.

_____. *Papéis colados*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1993.

TORRES NETO Walter Lima, *Entre técnica e arte: o trabalho teatral do ensaiador na virada do século XIX/XX*. Comunicação apresentada ao II Congresso da Abrace. 2001

_____, Introdução histórica: o ensaiador, o diretor e o encenador. *Folhetim*. Rio de Janeiro, Teatro do Pequeno Gesto, n°9, p. 60-71, jan-abr. 2001.

TROTTE Rosyane, O teatro brasileiro: décadas de 1920-1930. In: *O teatro através da história*. Rio de Janeiro: CCB; Entourage Produções Artísticas, c.1994. p.111-137.

WERNECK Maria Helena (dir.), *Vida de artista: bibliografia anotada de obras biográficas de autores, atores, cenógrafos e empresários do teatro brasileiro*. *Cadernos de Pesquisa em Teatro: Bibliografia*. Rio de Janeiro, UNI-RIO; Centro de Letras e Artes; Programa de Pós-Graduação; Mestrado em Teatro, n.2, p. 53-58, out.1996.

_____, “Uma dramaturgia devorada: textos do teatro brasileiro entre as décadas de 30 a 50”. In: *Anais do III Congresso Brasileiro de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas*, Florianópolis, 08 a 11 de outubro de 2003. – Florianópolis: Associação Brasileira de Pesquisa de Pós-Graduação em Artes Cênicas – ABRACE, 2003. (Memória ABRACE VIII), p.122-124.

_____, *Entre mares e palcos: notas sobre Esther Leão (1892-1971), uma portuguesa no teatro brasileiro*. Texto apresentado no VIII Congresso da Associação Internacional de Lusitanistas. Universidade de Santiago de Compostela, julho de 2005. Texto digitado.

HISTOIRE DE LA FRANCE AU XIXE SIÈCLE

Histoire générale

BURGUIERE et REVEL (dir.), *Histoire de la France t.4. Formes de la culture*, Paris, Editions du Seuil, 1993.

CHARLE Christophe. *Discordance des Temps : une brève histoire de la modernité*, Paris, Armand Colin, 2011.

EDELMAN Nicole, *Les métamorphoses de l'hystérique : du début du XIXe siècle à la Grande Guerre*, Paris, La Découverte, 2003.

FEYEL Gilles, *La presse en France des origines à 1944 : histoire politique et matérielle*, Paris, Édition Ellipses, 1999.

KALIFA Dominique, *La culture de masse en France. 1 : 1860-1930*. Paris : La Découverte, 2001.

KALIFA Régnier, Thérenty et Vaillant, *La civilisation du journal : histoire culturelle et littéraire de la presse française au XIXe siècle*. Paris : Nouveau Monde, 2011.

PROCHASSON Chistophe, « De la culture des foules à la culture de masse » In

YON Jean-Claude, *Histoire culturelle de la France au XIXe siècle*. Paris : Armand Colin, 2010.

Histoire des spectacles

AUTHIER Catherine, « La naissance de la star féminine sous le Second Empire » in Jean-Claude Yon, *Les spectacles sous le Second Empire*, Paris, Armand Colin, 2010.

AUTRAND Michel, *Le Théâtre en France de 1870 à 1914*, Paris, Honoré Champion, 2006.

BARA Oliver, « Renouveau du vaudeville et de la comédie » In Laplace-Claverie, Ledda et Naugrette (dir.), *Le théâtre français du XIXe siècle*, Paris, Éditions de l'avant scène, 2008.

_____, « Éléments pour une poétique du feuilleton théâtral » In, Mariane Bury et Helène Laplace-Claverie (dir.), *Le miel et le fiel : la critique théâtrale en France au XIXe siècle*, Paris, Presses de l'Université Paris Sorbonne, 2008.

BARA Oliver, THERENTY, Marie-Ève (dir.), *Presse et scène au XIXe siècle*, Média 19, [En ligne : <http://www.medias19.org/index.php?id=1283>].

BARA, Olivier, LOSCO-LENA, Mireille et PELLOIS, Anne, *Les héroïsmes de l'acteur au XIXe siècle*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 2015.

BERNARD-DUQUENET Nicole, *La Comédie-Française en tournée, ou le Théâtre des cinq continents (1868-2011)*, Paris, L'Harmattan, 2013.

BERROUET Laurence et LAURENDON Gilles, *Magiciens des boulevards : bateleurs, artistes et Bonimenteurs d'autrefois*, Paris, Parigramme, 1995.

BERTHIER Patrick, *Le théâtre au XIXe siècle*, Paris, PUF, coll. « Que sais-je ? », 1986, 127 p.

_____, *Le Théâtre en France de 1791-1828, Le Sourd et la Muette*, Paris, Honoré Champion, 2002, 415 p.

_____, *Le théâtre au XIXe siècle*, Paris, Presses Universitaires de France, 1986.

BESNIER Patrick, *L'ABCdaire de Victor Hugo*, Paris, Flammarion, 2002.

_____, « Préface » In ROSTAND, Edmond, *Cyrano de Bergerac*, Paris, Gallimard, 1983.

_____, « Préface » In ROSTAND, Edmond, *L'Aiglon*, Paris, Gallimard, 1991.

_____, *Alfred Jarry*, Paris, Fayard, 2005.

BIET Christian, TRIAU Christophe, *Qu'est-ce que le théâtre ?*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 2006, 1050 p.

BLANC André, *Histoire de la Comédie-Française, de Molière à Talma*, Paris, Perrin, 2007.

BLEWER Evelyn, *Secours mutuel. Victor Hugo et la crise des théâtres parisiens 1848-1849*, Saint-Pierre-du-Mont, Eurédit, 2002, 361 p.

BOISBEAU Hélène, « Évolution des contours sociologiques et juridiques de la profession (1789-1992) ». In GOETSCHER, Pascale et YON, Jean-Claude (dir.). *Directeurs de Théâtre XIXe-XXe siècles : histoire d'une profession*. Paris : Publications de la Sorbonne, 2008.

BOISSON Bénédicte, FOLCO Alice., MARTINEZ Ariane, *La Mise en scène théâtrale de 1800 à nos jours*, Paris, PUF, 2010.

BORIE Monique, ROUGEMONT Martine de et SCHERER Jacques, *Esthétique théâtrale, textes de Platon à Brecht*, Paris, S.E.D.E.S., 1982.

BOUCHARDON Marianne, « Réalisme et naturalisme », In LAPLACE-CLAVERIE, LEDDA et NAUGRETTE (Dir.), *Le théâtre français du XIXe siècle – histoire, textes choisis, mises en scène*, Paris, Éditions de l'Avant-scène, 2008, p.380-392.

BOURDIN Philippe et LE BORGNE Françoise (dir.), *Costumes, décors et accessoires dans le théâtre de la Révolution et de l'Empire*, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise-Pascal, 2010.

BRUNET Brigitte, *Le Théâtre de boulevard*, Paris, Nathan, 2004.

BURY Mariane et LAPLACE-CLAVERIE Hélène (dir.), *Le miel et le fiel : la critique théâtrale en France au XIXe siècle*, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2008.

CHEVREL Yves, *Le Naturalisme : étude d'un mouvement littéraire international*, deuxième éditions, Paris, PUF, 1993.

DUAULT Alain, *Dictionnaire amoureux de l'Opéra*, Paris, Plon, 2012.

DUCREY Guy (dir.), *Victorien Sardou, un siècle plus tard* : actes du colloque international tenu à l'Université Marc Bloch, Strasbourg, 22-24 septembre 2005, Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg, 2007.

FAYE Geneviève. « Le renouvellement des salles de théâtre à Paris après le décret de 1864 », In YON, Jean-Claude (dir.), *Les spectacles sous le Second Empire*, Paris, Armand Colin, 2010.

FERET Romuald, « Le décret du 6 janvier 1864 : la liberté des théâtres ou l'affirmation d'une politique culturelle municipale ». In YON (dir.), *Les spectacles sous le Second Empire*, Paris, Armand Colin, 2010.

_____, *Le Privilège théâtral en Seine-et-Marne et en Seine-et-Oise (1806-1864)*, thèse, Université de Paris-VIII-Saint-Denis, sous la direction de Yannick Ripa, 2003.

_____, *Théâtre et pouvoir au XIXe siècle. L'exemple de la Seine-et-Oise et de la Seine-et-Marne*, Paris, L'Harmattan, coll. « Univers théâtral », 2009.

FERRY A., NAUGRETTE F., *Le Texte de théâtre et ses publics*, *Revue d'Histoire du Théâtre*, 1^{er} trimestre 2010.

FIX Florence, *Le Mélodrame : la tentation des larmes*, Paris, Klincksieck, 2011.

FRANTZ Pierre, *L'Esthétique du tableau dans le théâtre du XVIII^e siècle*, Paris, PUF, 1998.

FRANTZ Pierre, ROUGEMONT Martine de, THOMASSEAU Jean-Marie, (dir.), *Le Mélodrame, Revue des Sciences Humaines*, Presses universitaires de Lille, avril-juin 1976, n° 162.

GASQUET Julia Gros de, *En disant l'alexandrin, L'acteur tragique et son art XVII^e-XX^e siècle*, Champion, Paris, 2006.

GIDEL Henry, *Le Vaudeville*, Paris, PUF, coll. « Que sais-je ? », 1986.

GOETSCHER Pascale et YON Jean-Claude (dir.). *Directeurs de Théâtre XIX^e-XX^e siècles : histoire d'une profession*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2008.

GOETSCHER Pascale, YON, Jean-Claude, (dir.), *Au Théâtre ! La sortie au spectacle, XIX^e - XX^e siècles*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2014.

KRAKOVITCH Odile, « La censure théâtrale sous le Premier Empire (1800-1815) », *Revue de l'institut Napoléon*, n° 158 à 159, 1992 (III), p. 9-105.

La Comédie-Française 1680-1980, catalogue de la Bibliothèque Nationale, 1980.

LEBEL Hélène, *Le Théâtre à Paris (1830-1914) : reflet d'une société ?*, thèse, Paris I, 1997, Villeneuve d'Ascq, Septentrion, coll. « Thèse à la carte », 1999.

LEROY Dominique, *Histoire des arts du spectacle en France. Aspects économiques, politiques et esthétiques de la Renaissance à la Première Guerre mondiale*, Paris, L'Harmattan, 1990.

MARTIN, Roxane, *L'émergence de la notion de mise en scène dans le paysage théâtral français (1789-1914)*, Paris, Classiques Garnier, 2013.

MOINDROT Isabelle (dir.), *Le Spectaculaire dans les arts de la scène du Romantisme à la Belle Époque*, Paris, CNRS Éditions, 2006.

_____ (dir.), *Victorien Sardou, Le théâtre et les arts*, Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2010.

NAUGRETTE Florence, « Posture et fonctions du critique de théâtre dans la presse de province : le cas de Rouen » In Mariane Bury et Helène Laplace-Claverie *Le miel et le fiel : la critique théâtrale en France au XIXe siècle*, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2008.

NAUGRETTE-CHRISTOPHE Catherine, *Paris sous le Second Empire. Le théâtre et la ville. Essai de topographie théâtrale*, Paris, Librairie théâtrale, 1998.

PEREIRA Marcio Rodrigues, *Le théâtre français au Brésil de 1945 à 1970 : un outil de la diplomatie française contre le recul de son influence culturelle*, Paris, L'Harmattan, 2009.

PIANA Romain, « La diversification du discours critique après le Second Empire : la rubrique de 'soirée' » In Mariane Bury et Laplace-Claverie, *Le miel et le fiel : la critique théâtrale en France au XIXe siècle*, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2008.

SARDOU Victorien, *Théâtre complet de Victorien Sardou*, Tome IV, Paris, Albin Michel, 1935.

Théâtre de l'Odéon 1782-1982, Paris, Délégation à l'action artistique de la ville de Paris, Théâtre de l'Odeon, 1982.

YON Jean-Claude (dir.), *Le théâtre français à l'étranger. Histoire d'une suprématie culturelle*. Paris : Nouveau monde éditions, 2008a.

_____ (dir.), *Les spectacles sous le Second Empire*. Paris : Armand Colin, 2010b.

_____, « La dignité de l'actrice : la légion d'honneur de Julia Bartet (1905) », Article à paraître dans *European Drama and Performance Studies*.

_____, « Le cadre administratif des théâtres autour de 1830 », Fabula / Les colloques, Victor Hugo, Hernani, Ruy Blas, URL : <http://recherche.fabula.org/colloques/document1121.php>, page consultée le 28 décembre 2014.

_____, « Les théâtres parisiens à l'ère du privilège (1807-1864) : l'impossible contrôle » In MOLLIER, RÉGNIER et VAILLANT (dir.). *La production de l'immatériel : théories, représentations et pratiques de la culture au XIXe siècle*. Saint-Etienne : Publications de l'Université de Saint-Etienne, 2008b. p- 61-74.

_____, *Le Second Empire. Politique, société, culture*. Paris : Armand Colin, 2^e édition, 2012b.

_____, *Une histoire du théâtre à Paris: de la Révolution à la Grande Guerre*. Paris: Flammarion, 2012a.

Histoire des artistes

ALLÉVY Marie-Antoinette, *La Mise en scène en France dans la première moitié du XIX^e siècle*, Genève, Slatkine, 1976.

AMBRIÈRE Madeleine et Francis, *Talma ou l'Histoire au théâtre*, Paris, Éditions de Fallois, 2007.

ARISTE Paul d', *La Vie et le Monde du Boulevard, (1830-1870)*, Paris, Tallandier, 1930.

CHARLE Christophe, « Le théâtre en France dans la seconde moitié du XIXe siècle » In *Sur scène en 1900. Portraits d'acteurs*, Paris, Somogy éditions d'art, Évreux : Musée d'Évreux, Ancien-Évêché, 2003.

CHEVALLEY Sylvie, *Rachel « J'ai porté mon nom aussi loin que j'ai pu »*, Paris, Calmann-Lévy, 1989.

_____, *Rachel en Amérique*, Paris, M. Brient, 1957.

COLLINS John, « Henry Abbey : image maker of the flash stage » In : *Educational Theatre Journal*, Vol. 18, No. 3, Special American Theatre Issue (Oct., 1966), p. 230-237. Disponible sur <http://www.jstor.org/stable/3204945>. Consulté le 14/11/2013.

FUGIER Anne-Martin, *Comédiennes. Les actrices en France au XIXe siècle*, Paris, Éditions Complexe, 2008.

PENESCO Anne, *Mounet-Sully : « L'homme aux cent cœurs d'homme »*, Paris, Cerf Histoire, 2005.

VILLIEN Bruno, *Talma. L'acteur favori de Napoléon I^{er}*, Paris, Pygmalion/Gérard Watelet, 2001.

SARAH BERNHARDT

AGATE May, *Madame Sarah*, Paris, Home & Van Thal, 1945.

ASTON Elaine, *Sarah Bernhardt. A French Actress on the English Stage*, Oxford, Berg, 1989.

AUER Michèle (dir.), *La Première star du théâtre face aux photographes*, Neuchâtel, Editions Ides & Calenders, 2000.

BANU Georges, *Sarah Bernhardt, sculptures de l'éphémère*. Photographies de Paul Nadar, Paris, Éditions des monuments historiques et des sites, 1995.

BARING Maurice, *Sarah Bernhardt*, Stock, 1993.

BERNHARDT Lysiane, *Sarah Bernhardt, ma grand-mère*, Londres/New York, Hurst and Blackett, 1945.

CASTELOT André, *Ensorcelante Sarah Bernhardt*, Paris, Librairie académique Perrin, 1961.

EMBODEN William, *Sarah Bernhardt*, Londres, Macmillan, 1974.

FILDIER André, *Sarah Bernhardt*, Paris, éd. Fildier, 1980.

FRASER Corille, *Come to Dazzle : Sarah Bernhardt's Australian Tour*, Canberra, Currency Press/National Library of Australia, 1998.

GELLER G. J., *Sarah Bernhardt*, Paris, Gallimard, 1931.

GOLD Arthur et FIZDALE Robert, *Sarah Bernhardt*. (trad. Jean-François Sené). Paris, Gallimard, 1994.

GUIBERT Noëlle (dir.), *Portrait (s) de Sarah Bernhardt*, Paris, Bibliothèque Nationale de France, 2000.

HATHORN Ramon, *Our Lady of the Snows : Sarah Bernhardt in Canada*, New York, Peter Lang, 1996.

HURET Jules, *Sarah Bernhardt*, Préface d'Edmond Rostand, Paris, F. Juven, série « Acteurs et actrices d'aujourd'hui », 1899.

MARKS Patricia, *Sarah Bernhardt's First American Theatrical Tour 1880-1881*, North Carolina, London, Mc Farland & Company, Inc., Publishers, 2003.

PICON Sophie-Aude, *Sarah Bernhardt*, Paris, Gallimard, 2010.

PIERREFEUX Guy de, *Madame Quand Même, Sarah Bernhardt*, Mont-de-Marsan, 1929.

PRONIER Ernest, *Sarah Bernhardt, une vie au théâtre*, Genève, Alex Jullien, 1942.

SAGAN Françoise, *Sarah Bernhardt : le rire incassable*, Paris, Robert Laffont, 1988.

SIMON-BACCHI Catherine, *Sarah Bernhardt. Mythe et réalité*, Angers, 1984.

SPIVAKOFF Pierre, *Sarah Bernhardt vue par les Nadar*, Paris, Herscher, 1982.

VERNEUIL Louis, *La Vie merveilleuse de Sarah Bernhardt*, New York, Brentano's, 1942.

ANNEXES

**ANNEXE 1: CHRONOLOGIE DETAILLEE DES
TOURNEES DE SARAH BERNHARDT AU BRESIL**

Chronologie de la tournée de Sarah Bernhardt au Brésil en 1886

Date	Événement
26/05/1886	Arrivée à Rio de Janeiro (hébergée au Grand Hôtel - Rue Marques de Abrantes)
27/05/1886	Relâche
28/05/1886	Répétition au Théâtre Sao Pedro de Alcântara
29/05/1886	Rencontre l'Empereur D. Pedro II
30/05/1886	Relâche
01/06/1886	Première de <i>Fédora</i>
02/06/1886	<i>La Dame aux Camélias</i>
03/06/1886	Relâche
04/06/1886	<i>Fédora</i>
05/06/1886	<i>La Dame aux Camélias</i>
06/06/1886	Relâche
07/06/1886	<i>Fédora</i>
08/06/1886	Relâche
09/06/1886	<i>Froufrou</i>
10/06/1886	Relâche
11/06/1886	<i>Adrienne Lecouvreur</i>
12/06/1886	<i>La Dame aux Camélias</i>
13/06/1886	Relâche
14/06/1886	<i>Froufrou</i>
15/06/1886	Relâche
16/06/1886	<i>Adrienne Lecouvreur</i>
17/06/1886	Relâche
18/06/1886	<i>Froufrou</i>
19/06/1886	<i>Phèdre</i>
20/06/1886	Relâche
21/06/1886	<i>Phèdre</i> (en présence de l'Empereur)
22/06/1886	<i>Adrienne Lecouvreur</i> (en présence de la majesté)
23/06/1886	Relâche
24/06/1886	<i>Jean Marie / Le Passant / 2° et 3° actes de Froufrou</i>
25/06/1886	Relâche
26/06/1886	<i>Jean Marie / Le Passant / 2° et 3° actes de Froufrou</i>
27/06/1886	Voyage à Sao Paulo
28/06/1886	Première à Sao Paulo: <i>Fédora</i> (Théâtre Sao José)
29/06/1886	<i>Froufrou</i> (Théâtre Sao José)
30/06/1886	Relâche
31/06/1886	<i>Adrienne Lecouvreur</i>
01/07/1886	<i>Dame aux Camélias</i>
02/07/1886	Retour à Sao Paulo
03/07/1886	<i>Phèdre</i> à Sao Paulo
04/07/1886	Voyage à Campinas, joue <i>Dame aux Camélias</i> , (Théâtre Sao Carlos) retour même jour à Rio de Janeiro en train
05/07/1886	Arrivée à Rio de Janeiro
06/07/1886	Relâche
07/07/1886	Relâche
08/07/1886	<i>Le Maître des forges</i> (annoncée "en présence de la majesté")
09/07/1886	<i>Théodora</i> (soirée en bénéfice de Sarah Bernhardt)
10/07/1886	<i>Phèdre</i> (soirée d'adieu)
11/07/1886	Voyage à la Baie de la Plata au bord du <i>Britannia</i>

Chronologie de la tournée de Sarah au Brésil en 1893

Date	Événement
15/06/1893	Arrivée à Rio de Janeiro
16/06/1893	<i>La Tosca</i>
17/06/1893	<i>La Dame aux Camélias</i>
18/06/1893	Relâche
19/06/1893	<i>Cléopâtre</i>
20/06/1893	<i>Cléopâtre</i>
21/06/1893	<i>Froufrou</i>
22/06/1893	<i>Froufrou</i>
23/06/1893	<i>Jeanne D'Arc</i>
24/06/1893	<i>Francillon</i>
25/06/1893	Relâche
26/06/1893	<i>La Dame de Chaland</i>
27/06/1893	<i>Fédora</i>
28/06/1893	<i>Fédora</i>
29/06/1893	Relâche
30/06/1893	<i>Phèdre</i> (soirée en bénéfice de Sarah Bernhardt)
01/07/1893	<i>Théodora</i>
02/07/1893	<i>La Tosca</i> (seule soirée à prix réduits)
03/07/1893	<i>Le Maître des forges</i>
04/07/1893	<i>Adrienne Lecouvreur</i>
05/07/1893	Voyage en train de nuit pour Sao Paulo
06/07/1893	Arrivée à Sao Paulo
07/07/1893	<i>La Tosca</i> (Theatro Sao José)
08/07/1893	<i>La Dame aux camélias</i> (Theatro Sao José)
09/07/1893	<i>Théodora</i> (Theatro Sao José)
10/07/1893	Relâche
11/07/1893	<i>Froufrou</i> (Théâtre Sao José)
12/07/1893	<i>Cléopâtre</i> (Théâtre Sao José)
13/07/1893	<i>Fédora</i> (Théâtre Sao José)
14/07/1893	<i>Cléopâtre</i> (Théâtre Sao José)
15/07/1893	<i>Jeanne D'Arc</i> (soirée en bénéfice de S. Bernhardt - SP- Sao José)
16/07/1893	<i>Dame aux Camélias</i> (Théâtre Sao José)
17/07/1893	<i>Phèdre</i> (Théâtre Sao José)
18/07/1893	<i>Le Maître des forges</i> (Théâtre Sao José)
19/07/1893	<i>Adrienne Lecouvreur</i> (Théâtre Sao José)
20/07/1893	Retour à Rio de Janeiro
21/07/1893	Relâche
22/07/1893	<i>Phèdre</i> (Théâtre Apollo)
23/07/1893	Départ Buenos Aires (steamer <i>Brésil</i>)
???	Montévidéo
26/09/1893	Arrivée à Paris

Chronologie de la tournée aux Amériques en 1905

Date	Événement
23/08/1905	Portugal
05/08/1905	Passage, sans arrêt, à Rio de Janeiro au bord du Magellan
25/08/1905	Passage, sans arrêt, à Buenos Aires
26/08/1905	Arrivée à Montevideo (Théâtre Urquiza)
02/09/1905	Première à Montevideo en présence du président
15/09/1905	Retour à Buenos Aires (tournée en Argentine)
09/10/1905	Arrivée au Brésil (Sao Paulo)
10/10/1905	<i>Fédora</i> (Théâtre Polytheama, Sao Paulo)
11/10/1905	<i>Adrienne Lecouvreur</i> (Théâtre Polytheama, Sao Paulo)
12/10/1905	<i>Angelo</i> (Théâtre Polytheama, départ en train pour Rio de Janeiro après la représentation)
13/10/1905	<i>La Sorcière</i> (Théâtre Lyrico, Rio de Janeiro)
14/10/1905	<i>Adrienne Lecouvreur</i> (Théâtre Lyrico, Rio de Janeiro)
15/10/1905	<i>La Dame aux Camélias</i> (Théâtre Lyrico, Rio de Janeiro)
16/10/1905	<i>Angelo</i> (Théâtre Lyrico, Rio de Janeiro)
17/10/1905	<i>Hamlet</i> (Théâtre Lyrico, Rio de Janeiro)
18/10/1905	Départ vers Lisbonne
02/11/1905	Arrivée à Lisbonne
03/11/1905	Départ vers Paris
11/11/1905	Départ pour les Etats-Unis, depuis Le Havre
19/11/1905	Arrivée à New York/ Départ pour Chicago
20/11/2005	Arrivée à Chicago
01/12/2005	Départ pour Montréal
14/06/1906	Retour en France depuis New York

**ANNEXE 2: TABLEAU RECAPITULATIF DU
REPERTOIRE JOUE PAR SARAH BERNHARDT AU
BRESIL**

Répertoire joué par Sarah Bernhardt entre 1886 et 1905

Titre	Auteur	Incidence	Tournée	Année de création	Local
La Dame aux camélias	Dumas fils	9	1886 - 1893 - 1905	1852	Vaudeville
Froufrou*	Meilhac et Halévy	9	1886 - 1893	1869	Théâtre du Gymnase
Fédora	Sardou	8	1886 - 1893 - 1905	1882	Vaudeville
Adrienne Lecouvreur**	Scribe/ Sarah Bernhardt (1905)	8	1886 - 1893 - 1905	1849	Théâtre de la République
Phèdre	Racine	7	1886 - 1893	1677	Théâtre de l'Hôtel de Bourgogne
Cléopâtre	Sardou et Moreau	4	1893	1890	Théâtre de la Porte-Saint-Martin
La Tosca	Sardou	3	1893	1887	Théâtre de la Porte-Saint-Martin
Théodora	Sardou	3	1886 - 1893	1884	Théâtre de la Porte-Saint-Martin
Maître des Forges	Georges Ohnet	3	1886 - 1893	1883	Théâtre du Gymnase
Angelo, tyran de Padoue	Victor Hugo	2	1905	1835	Comédie-Française
Jeanne D'Arc	Jules Barbier	2	1886	1873	Théâtre de la Gaîté
Jean-Marie	André Theuriet	2	1886	1871	Théâtre de l'Odéon
Le Passant	François Coppé	2	1905	1869	Théâtre de l'Odéon
La Sorcière	Sardou	1	1905	1903	Théâtre Sarah-Bernhardt
Hamlet	Shakespeare (Trad.E. Morand et Marcel Schwob)	1	1893	1601 - 1899	Théâtre Sarah-Bernhardt
La Dame de Chaland	Giacosa	1	1893	1891	Cicinnati
Francillon	Dumas fils	1	1893	1887	Comédie-Française

* pièce jouée 2 fois un seul acte

** en 1905 c'est Adrienne Lecouvreur écrite par Sarah Bernhardt

ANNEXE 3 : PROGRAMME DE LA TOURNEE DE SARAH BERNHARDT, 1888-1889.

Extraits du programme de la tournée européenne de (1888-1889), organisée par J. J.Goudstikker. Source BnF, Arts du Spectacle. [PET FOL-VE-1403 (A2)]



SGAP IMPRIMEUR-ÉDITEUR
3, rue de l'Échelle, Paris



2

Ve. 1403 (A,2) - Pet. Fol

G 71274



LA TOSCA

Drame en 5 Actes et 6 Tableaux de M. Victorien SARDOU

1 ^{er} Tableau : L'ÉGLISE ST-ANDRÉA.	4 ^e Tableau : LE CHATEAU ST-ANGE.
2 ^e — LE PALAIS FARNÈSE.	5 ^e — LA CELLULE DES CONDAMNÉS.
3 ^e — LA VILLA CAVARADOSSI.	6 ^e — LA PLATE-FORME DU CHATEAU.

ROME 1800.

Floria Tosca. . . . M^{me} SARAH BERNHARDT

Le Baron Scarpia	MM. PIERRE BERTON.	Trivulce	MM. DESCHAMPS.
Mario Cavaradossi	DUMÉNY.	Capréola	JOLIET.
Le Marquis Attavanti	ED. FOURNIER.	Sciarrone	PIRON.
Césaire Angelotti	DÉCORI.	Ceccho	CARTEREAU.
Spoletta	REBEL.	Paisiello	BÉNARD.
Eusèbe	LACROIX.	Calometti	DURAND.
De Trévilhac	THÉFER.	Un sergent	ÉMILE.
La reine Marie Caroline	M ^{lles} JANE MÉA.	Luciana	M ^{lles} RÉGINA.
La princesse Ortonia	SARYTA.	Scafarelli	FORTIN.
Gennarino	SEYLOR.		

INTÉRESSANTE DÉCOUVERTE !

PARFUMS-ORIZA SOLIDIFIÉS

12 Odeurs sous forme de Crayons

Il suffit de frotter légèrement les objets pour les parfumer

L. LEGRAND, parfumeur de S. M. l'Empereur de Russie

207, rue St-Honoré, Paris. — Le Catalogue-Bijou est envoyé gratis et franco.

G 71276



ADRIENNE LECOUVREUR

Drame en cinq actes de MM. E. SCRIBE et E. LEGOUVÉ

Adrienne Lecouvreur. . . M^{me} SARAH BERNHARDT

Michonnet	MM. PIERRE BERTON	La princesse de Bouillon. MM ^{mes} JANE MÉA
Maurice de Saxe . . .	DUMÉNY	Athénaïs
Le prince de Bouillon	JOLIET	La Marquise
L'abbé de Chazeuil . .	THÉFER	La Baronne
M. Quinault	REBEL	M ^{lle} Jouvenot
M. Poisson	ED. FOURNIER	M ^{lle} Dangeville
L'Avertisseur	PIRON	Une femme de chambre .
Un valet	CARTEREAU	FORTIN

DIAMANTS LÈRE-CATHELAIN
IMITATION PARFAITE ET INALTÉRABLE DU DIAMANT
 Ces pierres nouvelles ont l'éclat, la monture et la taille des vrais diamants. — Elles sont supérieures aux anciennes imitations. On reçoit contre mandat de 20, 30, 40 fr. et plus, de splendides bijoux montés sur OR: Boucles d'oreilles, Bagues, Broches, Épingles de cravate, Bracelets; et à partir de 90 fr.: Rivières, Bouquets de corsage, Aigrettes, etc. — *Envoi franco du Catalogue illustré.* — LÈRE-CATHELAIN, 93, B4 Sebastopol, Paris. — Facilité d'échanger les objets. — Gros et détail.

EAU, POUDRE
et
PATES DENTIFRICES
DU
Docteur PIERRE
 de la
 Faculté de
 Médecine de Paris
 8, place de l'Opéra
PARIS
 En vente chez tous les droguistes,
 pharmaciens, parfumeurs, coiffeurs

8 PLACE de L'OPÉRA PARIS

G 71277



LA

DAME AUX CAMÉLIAS

Drame en 5 Actes de M. Alexandre DUMAS Fils.

Marguerite Gautier. . . M^{me} SARAH BERNHARDT

Gaston Rieux. . .	MM. PIERRE BERTON.	Gustave.	MM. THÉFER.
Armand Duval. . .	DUMÉNY.	Le Comte de Giray. . .	DESCHAMPS.
Georges Duval. . .	REBEL.	Le Docteur.	JOLIET.
M. de Varville. . .	DÉCORL.	Un Commissionnaire. . .	PIRON.
Saint-Gaudens. . .	ED. FOURNIER.	Un Domestique.	CARTEREAU.
Prudence.	MM ^{mes} LEROU.	Nanine.	MM ^{mes} MEILHAN.
Olympe.	VALLLOT.	Arthur.	FORTIN.
Nichette.	SEYLOR.	Anaïs.	RÉGINA.

GRAND DÉPOT
E. BOURGEOIS
PORCELAINES, FAIENCES & CRISTAUX
 21, rue Drouot. — **PARIS**
 (EN FACE LE FIGARO)

LE GRAND DÉPOT, qui ne redoute aucune concurrence comme prix, malgré la supériorité reconnue de ses produits,

VEND : DES SERVICES DE TABLE DE 74 PIÈCES, en faïence imprimée, complets, pour 12 couverts. **DEPUIS 25 fr.**

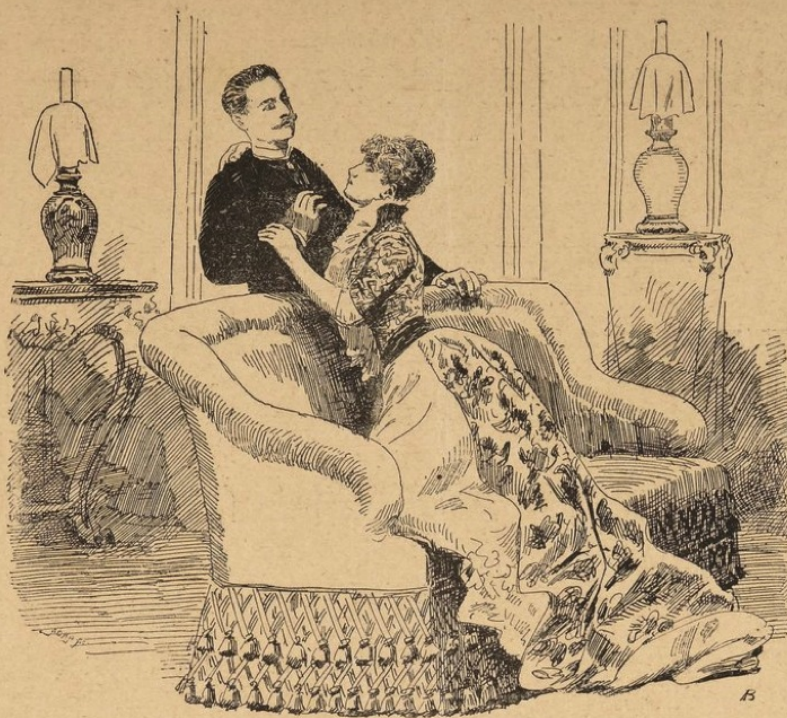
DES SERVICES EN CRISTAL DE 52 PIÈCES, complets, pour 12 couverts. **DEPUIS 20 fr.**

DES GARNITURES DE TOILETTE en faïence imprimée, composées de 5 pièces **DEPUIS 3 fr. 75**

Les dessins représentant ces services à bon marché sont adressés **gratis** et **franco** sur demande.

Son magnifique Album illustré de chromolithographies, contenant les modèles de services riches en **porcelaine française décorée** et en **faïence artistique**, avec les formes, les nuances, les dimensions et les prix, **est envoyé franco** contre un mandat de dix francs, qui sont remboursés à la première commande dépassant 100 francs.

G 71278



FÉDORA

Pièce en 4 actes de M. V. SARDOU

Princesse Fédora Romazoff. . . M^{me} SARAH BERNHARDT

Loris Ipanoff. . . MM. PIERRE BERTON
De Siriex. DUMÉNY
Gretch. REBEL
Boroff. DÉCORI
Rouvel. THÉFER
Désiré. JOLIET
Tchileff. LACROIX
Cyrille. PIRON
Le docteur Loreck. . . ED. FOURNIER

Le docteur Müller. . . MM. BÉNARD
Boleslas Lazinski. . . RIBOT
Bazile. CARTEREAU
La comtesse Olga. . . MM^{mes} VALLOT
Dimitri. SEYLOR
Madame de Tournis. . . RÉGINA
La baronne Ockar. . . MEILHAN
Marka. SARYTA

LA DIAPHANE POUDRE DE RIZ SARAH BERNHARDT

A. REVERCHON. 26, rue Bergère, Paris



LA DIAPHANE POUDRE DE RIZ
26, Rue Bergère, Paris
Mais c'est une merveille que cette Poudre,
cher Monsieur Reverchon, j'accepte avec grand
plaisir d'en être la marraine.
SARAH BERNHARDT



LA DIAPHANE POUDRE DE RIZ
26, Rue Bergère, Paris
Mais c'est une merveille que cette Poudre,
cher Monsieur Reverchon, j'accepte avec grand
plaisir d'en être la marraine.
SARAH BERNHARDT

G71280



FRANCILLON

Pièce en 3 Actes, de M. Alexandre DUMAS Fils.

Francine de Riverolles. . . M^{me} SARAH BERNHARDT

Lucien de Riverolles . . . MM. PIERRE BERTON
Stanislas de Grandredon. . . DUMÉNY.
Le Marquis de Riverolles. . . ED. FOURNIER.
Henri de Symeux . . . DÉCORI.
Jean de Carillac . . . DESCHAMPS
Pinguet . . . REBEL.

Célestin . . . MM. LACROIX.
Un Domestique. . . CARTEREAU.
Thérèse Smith . . . MM^{mes} JANE MÉA.
Annette de Riverolles . . . SEYLOR.
Elisa . . . FORTIN

ANTIÉPIDÉMIQUE, ANTISEPTIQUE, DÉSINFECTANT, HYGIÉNIQUE

PHÉNOL-BOBŒUF

PRIX MONTYON, décerné par l'INSTITUT de FRANCE

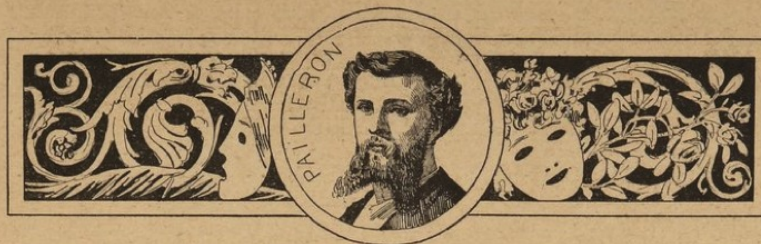
(Académie des sciences, Paris 1861)

PHÉNOL-BOBŒUF, le flacon 1 fr. 50. — **PHÉNOL-BOBŒUF** parfumé, le flacon 2 fr. 50.
DENTIFRICE BOBŒUF, le flacon 5 fr., le 1/2 flacon 3 fr. — **SAVON BOBŒUF**, le flacon 1 fr. 50.
ASPIRATEUR BOBŒUF, l'appareil complet 2 fr. 50. — **VAPORISATEUR BOBŒUF**, appareil à vapeur, 25 fr.

Entrepôt spécial de Produits hygiéniques. — Paris, 61 Faubourg Poissonnière

DÉPOTS : Chez tous les principaux commerçants

G 71282



PENDANT LE BAL

Comédie en un acte de M. Ed. PAILLERON

Lucie MM^{lles} SEYLOR.
Angélique SARYTA.

ANESTHÉSIE DENTAIRE

CHEZ SOI

Avoir toujours en réserve

L'EAU DENTIFRICE

DU

DOCTEUR PAUL

PARCE QUE :

- 1° Employée dès les premières douleurs, elle arrête le mal et guérit radicalement la carie;
- 2° Employée sur des dents déjà trop malades, elle enlève la douleur, et donne ainsi le temps d'aller chez le dentiste.

Dépot général: 3, rue de l'Echelle, PARIS

ENVOI FRANCO D'UN FLACON ÉCHANTILLON CONTRE 1 FR. EN TIMBRES POSTE

EXPÉDITIONS GARANTIES EN PROVINCE

FLEURS NATURELLES DE M^{ME} LION

Les plus appréciées pour Fiançailles, Mariages, Dîners, Réceptions

ADRESSE TÉLÉGRAPHIQUE: **Lion Fleurs Paris.**

TÉLÉPHONE: **19, boulevard de la Madeleine, Paris.**

G 71284



UN CRANE SOUS UNE TEMPÊTE

Saynète de M. Abraham DREYFUS

Monsieur M. Ed. FOURNIER.
 Madame. M^{me} VALLOT.

A. RODIEN

ÉVENTAILLISTE

48, Rue Cambon, 48, PARIS

Fournisseur des Cours étrangères
 CRÉATEUR DES ÉVENTAILS DE LA TOSCA



RHUM S^T-GEORGES

En vente dans les meilleures Maisons

G 71286



L'AVEU

Drame en 1 acte, de M^{me} SARAH BERNHARDT.

La Comtesse de Roca. M^{me} SARAH BERNHARDT

Le Général Comte de Roca.	MM. PIERRE BERTON.		Lisbeth.	MM ^{mes} SARYTA.
Robert.	DUMÉNY.		Une Sœur.	RÉGINA.

DEUXIÈME ACTE DE :

LE DÉPIT AMOUREUX

Comédie de MOLIERE.

Gros-René.	MM. Ed. FOURNIER.		Marinette.	MM ^{mes} VALLOT.
Eraste.	THÉFER.		Lucile.	SEYLLOR.

PHÈDRE

Tragédie en 5 actes de J. RACINE.

Phèdre. M^{me} SARAH BERNHARDT

Hippolyte.	MM. DUMÉNY.		Cénone.	MM ^{mes} LEROU.
Thésée.	REBEL.		Aricie.	JANE MÉA.
Théramène.	Ed. FOURNIER.		Ismène.	SARYTA.
			Panope.	FORTIN.

La **EAU DE BOTOT** Seul
Véritable Dentifrice

APPROUVÉ par l'ACADÉMIE de MÉDECINE de PARIS

LE MEILLEUR CALMANT CONTRE LES RAGES DE DENTS

C'est toujours cet excellent Dentifrice que nous recommandons pour les soins de la bouche, avec la
POUDRE de BOTOT au quinquina. — PARIS, 229, r. St-Honoré, et chez les principaux Commerçants.

G 71288

**ANNEXE 4 : AFFICHE DE LA TOURNEE DE SARAH
BERNHARDT AU PORTUGAL, 1882.**

Source: Museu Nacional do Teatro, Portugal. Côte : MNT 16937

THEATRO DO GYMNASIO

Quarta feira 19 de Abril de 1882

PRIMEIRA RÉCITA DE ASSIGNATURA

Sarah Bernhardt

LA

DAME AUX CAMELIAS

comédie en cinq actes, par

ALEXANDRE DUMAS (FILS)

MARGUERITE GAUTHIER.....	M. ^{me} Sarah Bernhardt.
OLYMPE.....	» Sidney.
NICHETTE.....	» Gally.
PRUDENCE.....	» Protat.
NANINE.....	» Carpentier.
ADÈLE.....	» Daphnée.
ANAÏS.....	» Julie.
ARMAND DUVAL.....	Mr. Daria.
MR. DUVAL (père).....	» Chamonin.
GASTON DE RIEUX.....	» D'Orsay.
MR. DE VARVILLE.....	» Vialdy.
LE COMTE DE GIRAY.....	» Gally.
GUSTAVE.....	» Theffer.
LE DOCTEUR.....	» Piron.
SAINT-GAUDENS.....	» Chevalier.
UN COMMISSIONNAIRE.....	» Paul.
UN DOMESTIQUE.....	» Louis.

ON COMMENCERA A 8 HEURES

1882, Lalléman Frères, Imp. Lisbonne.

**ANNEXE 5 : LITHOGRAPHIE D'ANGELO AGOSTINI
ILLUSTRANT SARAH BERNHARDT, 1886.**

Lithographie de Sarah Bernhardt publiée en 1886 dans Revista Illustrada, ano 2, n° 455.

Anno 11

RIO DE JANEIRO. 1886

Nº 433

REVISTA ILUSTRADA

CORTE

ANNO	16 \$000
SEMESTRE	9 \$000
TRIMESTRE	5 \$000

PUBLICADA POR ANGELO AGOSTINI.
A correspondencia e reclamações devem ser dirigidas
À RUA DE GONÇALVES DIAS, N.º 50, SOBRADO.

PROVINCIAS

ANNO	20 \$000
SEMESTRE	11 \$000
AVULSO	1 \$000



Sarah Bernhardt

**ANNEXE 6 : CHRONIQUE ECRITE PAR JOAQUIM
NABUCO SUR SARAH BERNHARDT, 1886.**

Joaquim Nabuco, « Sarah Bernhardt », *O Paiz*, 27 mai 1886.

« A artista celebre, que desde hontem é hospeda do povo brasileiro, chega ao nosso paiz envolta em uma fama, da qual se póde dizer que é a atmospha de luz do nosso seculo. De tão longe, nós a destacavamos na superficie iriante de Paris, como as grandes erupções vulcanicas na corôa solar. Hoje, porém, ella se acha deste lado do Atlantico, em um hemispherio inteiramente novo, cujas estrellas vão, pela primeira vez, vel-a voltar dos seus triumphos, e nos será dado medir a elevação real do seu genio, não por alturas comparativas, mas pela sua grandeza solitaria no campo da nossa imaginação.

Em mademoiselle Sarah Bernhardt a vida da mulher cravou um duello de celebridade com a carreira da artista. Os seus muitos talentos têm tido ciume uns dos outros. A esculptora – para ella é preciso crear substantivos femininos em nossa língua – tem ficado fria diante dos applausos [*ilegível*]. Nos seus mais esplendidos triumphos ella não tem tido muitas vezes senão a sensação do vacuo. Realizando na celebridade o typó de Don Juan no amor, ella sonhou todas as glorias, conquistou-as todas, mas sómente para sentir sempre a decepção da posse depois da loucura do desejo. O conjuncto da sua existencia formaria um *pen-lant* feminino á vida de Nero, como a fantasiou Renan, mas de um Nero com o genio de mais e o crime de menos o obrigado a ganhar, pelo seu talento, os meios de realizar a idéa neroniana. Para que uma tal existencia guardasse no quinto acto proporção com as emoções das outras scenas, ella deveria, como Theodora, encontrar um Justiniano e dar leis a um imperio !

Nós, porém, nada temos com esse drama do seculo XIX intitulado *Sarah Bernhardt*, que se ha de representar perante as platéas do seculo XX como hoje se representa o *Kean*. A viagem em redor da America, que a grande actriz agora emprehende e que se deve prolongar por mais de um anno, ha de ser para ella um longo intervallo de calma e de repouso em sua vida intima, na qual se póde dizer que a sua cabeça esteve sempre em febre, e o coração sempre delirio. Nada, com effeito, pode dispor tanto á volta gradual á serenidade – estado interno que deve ser nella uma recordação longinqua da infancia – como a longa ausencia de Paris, a peregrinação americana, durante a qual o velho mundo vai suppol-a uma desterrada da civilização entre os indios, uma Mlle. Clairon nas vespéras de tornar-se uma Atala.

Mademoiselle Sarah Bernhardt em sua carreira dramatica, da qual as scenas intimas de sua vida são como que intervallos representados perante o mesmo publico que a

aplaude, tem gasto mais força nervosa do que talvez gastasse Bonaparte para tornar-se Napoleão. Ella, por certo, neste tempo de mecanismos economisadores, não foi, nem é, uma machina economica de felicidade. Com as riquezas, não só do dinheiro, mas de gloria, de dedicação, de amor, que lhe couberam em sorte, sem todavia ella se sentir uma só vez tão feliz que dissesse a algum instante, como Faust – « *Pára, tu és bello !* » – far-se-hiam centenas, milhares, dezenas de milhar de existencias profundamente felizes. Esse desperdiçar continuo e incessante de felicidade, esse atirar ao fundo do abysmo, sem uma lembrança sequer, emoções de que outros fariam uma existencia inteira, envolve um gasto immenso da propria pessoa. Semelhante existencia daria vertigem mesmo aos homens que conquistaram o mundo. Póde-se dizer que mademoiselle Sarah Bernhardt não tem em Paris uma hora de vida privada, e que antes de apparecer em scena, á noite, a actriz tem-se extenuado de dia nos dramas reaes que viveu. Agora, porém, essa dualidade de representação vai cessar por algum tempo, e o publico será beneficiado, tanto como ella, pela economia de forças a que a viagem obriga a artista. Paris está a poucas horas de communicação connosco pelo telegrapho, e os correios são muito frequentes. Mas o telegrapho não transmite a vibração da vida parisiense, e as malas, por mais carregadas que venham, tem um intervallo fixo. Tudo conspira, portanto, para fechar a eminente artista nas quatro paredes do seu contrato. O que todos devemos esperar é que ella não ache insupportavel a sua prisão dourada desde lado do oceano.

Um critico francez lembrou-lhe que ela partia para paizes de pouca arte e litteratura, onde a platéa aprecia o genio conforme o preço das cadeiras, e conjurou-a, em outras palavras, que , ao voltar a Paris, nao deixasse nada de si entre esses barbaros. Os adoradores do genio frances admiram-n'o bastante para perdoar essa fraqueza de alguns escriptores, de acreditarem que Paris é toda materia pensante do mundo. Não é pouco ter recebido em cartilha o dom que teve a França, de embellezar que toca. Não é indispensavel á sua gloria a crença de que só ella aprecia devidamente os seus proprios productos. As nações, como os individuos, só são amaveis quando sabem fazer-se perdoar a sua superioridade, e fazer a França menos amavel é diminuil-a. No Brazil a grande artista não encontrará por certo os criticos das suas « *premières* » , mas encontrará ainda a espécie de publico que faz os grandes actores : o publico que os comprehende. Durante a sua viagem ella verá nas platéas de Buenos Ayres mais

riqueza, nas de Santiago mais aristocracia, nas de Havana mais imitação pariziense ; em parte alguma porém ella encontrará, ao lado de um auditorio tão apaixonado pelo theatro, uma minoria que tenha tanto do genio francez. Ella pode assim estrear, certa de que neste paiz está ainda em territorio intellectual de sua patria. Em nenhum outro ella verificará melhor a exactidao do verso que tantas vezes ouviu em scena – *Tout homme a deux pays : le sien et puis la France.*

Mademoiselle Sarah Bernhardt chega ao Brazil, como eu disse em começo, precedida de uma fama que não é outra cousa senão a gloria do nosso seculo. No livro de sua vida não ha nome ilustre no theatro contemporaneo que não tenha escripto uma pagina de ouro. Paris, Londres, S. Petersburgo, Nova York, todas as grandes capitaes procuraram vencer uma a outra na admiração que lhe mostravam. Ella tem sido a interprete, a collaboradora, a creadora, às vezes, das maiores obras dramaticas do nosso tempo. A pleiade dos novos dramaturgos francezes, cujas peças, reproduzidas, plagiadas, refundidas, imitadas, alimentam a litteratura theatral dos dois mundos, está para ella na posição de subditos litterarios. Só um nome elevou-se acima do seu, o de Victor Hugo, a quem Dona Sol fez esquecer n'uma hora um exilio de vinte annos, ligando, pela musica de sua dicção nos versos do Coppée, a victoria da Republica á *Batalha de Hernani*. Mas ao lado mesmo desse nome o della não pareceu pequeno, porque eram ambos nomes unicos. Essa é distinctamente a especie de gloria que ella possui : a de ser unica, assim como Hugo, Lesseps, Renan. Tudo que a admiração dos maiores espiritos, a adulação dos mais altos personagens, o delirio das platéas, a gloria de Paris pôde a uma artista, lhe foi prodigalisado. Como Rachel, ella elevou-se a posição solitaria. Como a Ristori, ella recebeu as chaves de ouro de sua lingua. O manto da poesia cahiu-lhe sobre os hombros e foram os labios que recolheram a alma de Musset. Da fama ella passará para as artes, e pelas artes para a tradição.

Com uma vida tao intensa que é um feixe de vidas distinctas, ella pode se ter cansado da admiração do mundo, mas a admiração é o elemento dessas naturezas. Dentro delle ellas podem sentir o tédio da existência ; fora, nem podem respirar. No Brazil, como em toda parte, Sarah Bernhardt encontrará a monotonia de sua celebridade. A natureza mudou ; ao sol amortecido do norte succedeu o sol ardente dos tropicos mas o meridiano da gloria está sempre sobre a sua cabeça, a estrada que ella pisa é a mesma no Rio de

Janeiro que em Moscow : é a estrada triumphal que as realzas artisticas do nosso século encontram em qualquer lugar onde a fantasia as leve, bordada da eterna multidao humana, que parece outra, mas é sempre a mesma.

Nós, entretanto, a acclamaremos duas vezes : porque ella nos vem como Sarah Bernhardt e nos vem como a França. Pela primeira vez em nossa historia temos a honra de receber em nosso paiz a gloria franceza. A actriz que continua a tradiçao de Mlle. Lecouvreur, de Mlle. Clairon e de Mlle. Rachel é no mais elevado character a embaixadora do espirito francez. Ella representa o ponto culminante do theatro da nação que , unica em nossos dias, tem um theatro, e que foi a unica a ter no theatro uma tradiçao, uma escola, uma educaçao. Como na arte de escrever, assim também na arte de representar, só a França attingiu essa perfeição nas medidas sonoras e visuaes da expressao a que se pode chamar o estylo. Mademoiselle Sarah Bernhardt nos traz assim uma fôrma desconhecida do bello, fôrma de todas a mais precaria, como traz uma lingua que ainda não foi ouvida em nosso scenario.

As bellas-artes, no pensar do muitos, não chegam até ao palco ; entretanto, quem é mais artista do que o actor? A materia plastica a que elle imprime a sua concepção, o seu sentimento creador, não é menos digna do que o marmore, por ser o conjuncto das expressões humanas. Elle transforma-se cada minuto em uma obra d'arte, como o esculptor transforma o marmore. Quanto ao proprio texto do drama; esse não é mais do que o cinzel com que elle trabalha a sua materia prima, que é elle mesmo. Shakspeare escreveu um só *Hamlet*, mas quantos não têm cahido conforme o sentimento e as idéas de cada época, do genio creador dos seus interpretes? É essa a arte da qual Sarah Bernhardt vem nos apresentar o mais perfeito mdllo, e nós temos para com ella uma divida de gratidao, por assim deixar ver ao nosso povo o original das grandes creações francezas de que elle so tinha visto copias pallidas. Neste momento o primeiro dos « theatros francezes » nao é a Casa de Molière, é o theatro Sao Pedro de Alcântara.

Á eminente actriz que nos dá a occasião unica de escrever essa phrase, não ??? de faltar provas da admiração que os brasileiros sentem por ella e por seu paiz. Os theatros em que ella representar hao de ser tao pequenos em toda a America para os que anseiam por ouvi-la, como ainda pouco o eram os teatros de Londres. Nem acredite ella que o desejo de vel-a nos dramas emocionaes dos ultimos anos seja maior do que o de escutar a

musica indefinivel da sua voz nos versos de Racine ou de Hugo. Nao nos faça ver incompleto o seu gênio artistico. Nao sacrifique á paixao a poesia, e deixe de vez em quando a musa acalmar as platéas que a tragica tiver assombrado e a mulher tiver revoltado.

Quanto a nós, também temos o que dar-lhe em troco da sua visita e das nossas emoções. Dinheiro, ella o ganha em rios em toda parte; applausos, tem-os todas as noites que representa. Isso não compensaria uma tão longa viagem. Mas nós temos que offerecermo a ella, que nos traz uma nova fôrma da arte, o que para uma natureza como a sua, muitas vezes artistica, ha de ser tambem uma revelação: o deslumbrante espectáculo que ella teve diante de si ao aproximar-se das nossas montanhas, a magnificencia do incomparavel scenario que a cerca por todos os lados. Em sua curta visita é de se esperar que ella leve da nossa natureza, como nos ha de deixar do genio da França, uma impressão unica. Neste momento, só temos a dizer-lhe que ella não se enganará medindo o logar que vai occupar entre nós pelo vasio que deixou em Paris.

O que a França tem de grande nas artes e nas letras está com os olhos voltados para a portadora de suas credenciaes artisticas. Os nossos applausos desde hoje dirao ao mundo como foi recebida por nós a emissaria da grande nação, de cuja gloria fomos sempre um satélite distante »

(Joaquim Nabuco, « Sarah Bernhardt », *O Paiz*, 27 mai 1886).

**ANNEXE 7 : LETTRES DE D.PEDRO II MENTIONNANT
LA TOURNEE SARAH BERNHARDT AU BRESIL.**

*Source : Arquivo Histórico do Museu Imperial, Arquivo Grão-Pará, Brésil. Côte
XXXIX-1-27*

Rio 5 de Junho de 1886

Caro Filho

Requiemte está todo bom.
Eu com saúde e Mamãe tem tudo
aqui.

O Excelsior apressou-se mais
da vez passada. e a orquestra tocou
pessimamente. e a primeira or-
questra deu um bellissimo no
Brasil. Soucas tres visto com
maior firmeza e a. mesmo tem-
po agilidade de tibias.

e A Sarah Bernardos brilha
Amor mais m. sedon a noite
passada. e Heo. Garnier, que se
tem em por uns bigodesinhos, repre-
senta melhor.

Fallas em Adrienne Lecouvreur
m. sem um program se estive re-
sultado e Malveau. Ainda men-
do o program os expectulos, e
fuzos Amm.

Adens! e Heo. Guando! e Ma

abraço e non. Justo. Percebo
e beijando os corações. São vos
me de

Seu Saé extremo
Ledy

Mãe não a todo muito
Lembranças.

Rio, 5 de junho de 1886.

Cara Filha,

Felizmente estão todos bons.

Eu como sempre. Mamãe tem tido asthma (?).

O Excelsior agradou-me mais da vez passada. A orquestra tocou pessimamente. A primeira dansarina (sic) dansou (?) (sic) que no Brhama.

Pouco terei visto com maior firmeza e do mesmo tempo ... (?) agilidade de Tibias.

A Sarah Bernhardt brilhou ainda mais no Fédora a noite passada. Até o Garnier, que fez bem em por uns bigodinhos, representou melhor.

Falam em Adrienne Lecouvreur na semana próxima se estiver reestabelecida a Malveau.

Hei de mandar os programas dos espetáculos da futura semana.

Adeus! Até quando! Meu abraço ao nosso Gaston. Benção e beijinhos aos catarritas.

Para você tudo de (?)

Seu Pai extremoso

Pedro

Mamãe manda a todos muitas lembranças.

Cara Filha,

Felizmente nos veremos logo.

Previno-a de que por causa da conferência no Instituto Politécnico eu e Mamãe saímos para o Paço da cidade às 5 e $\frac{1}{4}$ de hora e de lá vamos para o Frou-Frou.

Até logo vou ajuntando (?) leituras que lhe entregarei. Meu abraço ao nosso Gastão.
Estimo que todos os pequerruchos ficassem (?) como desejamos. Tome o abraço de sempre de

Seu Pai extremoso

Pedro

Rio, 9 de junho de 1886

ANNEXE 8. CORRESPONDANCES ENTRE SARAH BERNHARDT ET JOAQUIM NABUCO

Lettre de Sarah Bernhardt à Joaquim Nabuco, 11 septembre 1886. Source : Fundação Joaquim Nabuco.Côte JN CRp17 doc 337



CP 17 dec.

(338)

Mon

Cher

Je vous envoie mon
plus tendre souvenir
et vous prie de lui
faire passer mes
remerciements pour
l'intérêt que vous
prenez pour moi.
Je vous prie de
m'écrire quand
vous en aurez
l'occasion.

338, 1

338. 1
 Je l'ai vu à Buenos Aires le
 9 septembre. C'était
 un jeune homme sans
 aucune blessure.
 Il avait l'air d'un
 soldat ou d'un marin
 d'origine. Il avait l'air
 en effet de l'être.
 et l'aspect de son
 front et de ses
 yeux le disait.
 Il avait l'air d'un
 soldat ou d'un marin
 d'origine. Il avait l'air
 en effet de l'être.
 et l'aspect de son
 front et de ses
 yeux le disait.

Ces fleurs sont toutes
 si nouvelles
 pour moi les quelques
 saisis de Rio et j'en
 suis la possession de
 l'air sans des états
 lumineux et si beaux,
 j'ai une idée d'une
 de nature. Si les
 dans cette végétation
 même, mais cette
 de cette toujours. Les
 plaines j'en porte
 un air. Et le bon
 pays! J'espère avec
 beaucoup plus
 tendrement et les

338.3

allons donner des
représentations. Je
viens pour vous dire
que c'est une fête
chez nous. Je suis
et nous sommes très
bien avec Dieu
nous et nous
vous la pourrions, mais
si vous n'êtes pas
là, la fête sera sans
intérêt. J'ai été
à la messe pour
le Saint-Eucharistie
à propos de l'affaire
de cette semaine
marchande d'affaires et
Voilà mon amour



Louis, Comandant
 d'infanterie
 a propos de tout ce
 qui nous touche. Les
 misérables sont lâches,
 on nous donne le
 laïus par il faut
 en temps de guerre
 pour profiter. Mon
 fils meurt par
 le fait de nos fautes
 nos services militaires
 et de nos maîtres d'armes
 on nous a volé

3385

Philippe Garnier
 un voyage en Italie par
 telégraphie à Home
 Schopenhauer. Enfin, le
 grand succès pour
 moi, il faut encore
 que j'ai en ce moment un
 roman. Vierge, sans
 f sans rien dans un
 soufflé d'orage dans
 une tourmente du
 ciel, pendant une
 pluie d'été.
 Chaque jour, qui la
 laisse dans une pleine
 joie avec des choses
 terribles et pour

3386

devenir de quelle
 la fin d'une vie
 de l'existence de l'existence
 dans laquelle pour
 fait rien; par les
 événements nous
 sans une fois, par les
 autres sans jamais
 les provoquer, et la
 public invisible de
 l'existence pour l'existence
 et l'existence de l'existence
 Je fais la la la
 la mais pour la
 l'existence, la vie
 maintenant pour la

3387

vous quitter pour
 chez moi, j'espère
 pour que l'existence
 la vie est une
 et sans rien de tout
 en temps et l'existence
 pour l'existence
 la grande joie de
 vous quitter et
 sans rien.
 grande joie
 de rien.
 Saint-Basile
 le 14
 1880

Longue vie en un
 Hotel colon Voltaire
 cela en fin de
 tout l'existence. Vous
 avez appris la mort
 de mon père avec
 regret et en partant
 pour lui, c'est une
 mille fois de rien pour
 les fleurs. Les fleurs
 ils deviennent? probablement
 la fin de l'existence
 comme vous le savez
 en un instant et
 en fin de l'existence
 et la fin de l'existence
 la fin de l'existence
 la fin de l'existence

« Mon cher ami, j'ai reçu votre lettre vingt et cinq jours après mon départ de Rio. Convenons que le facteur y a mis quelque temps. Je vous envoie l'enveloppe pour que vous puissiez constater vous même qu'elle est arrivée à Buenos Aires après le 9 septembre. Celle ci, je pense, vous arrivera plus vite. Je vous remercie de votre si aimable souvenir. Mon succès en effet a été très (?) et surtout très fructueux ; mais vous le dirai-je ? J'avais encore dans mon cœur et dans l'esprit le souvenir de ces folles soirées pleines de poésie et de jeune enthousiasme. Je n'oublierai jamais les quelques soirées de Rio où j'ai senti la puissance de l'art sur les êtres terrains et vibrants. J'ai un désir fou de retourner là-bas, dans cette végétation vivace, dans cette indolente torpeur de l'air qui porte un rire. Quel beau pays ! J'espère encore, bien que plus timidement (?) donner deux représentations. Je vous jure mon ami c'est mon plus cher désir. Je sais, et nous savons très bien notre duo... Malveau et moi nous le jouerons ; mais si vous n'êtes pas là bas (?) un vrai chagrin. J'ai été ennuyée par la Presse française à propos de l'affaire de cette vilaine mademoiselle Noirmont. Voilà mon pauvre ami comment on écrit l'histoire à propos de tout ce qui me touche. Ces misérables sont lâches. Comme nous sommes bien loin (?) il faut un temps énorme pour réfuter. Mon fils Maurice part à Paris pour faire son service militaire et demande (?) de toutes ces calomnies. Philippe Garnier a envoyé un cartel par télégramme à Henri Rochefort. Enfin de ce grand ennui pour moi, il faut encore qu'il raconte un drame. Voyez vous je suis née dans un souffle d'orage, dans une tourmente du ciel, justement une (?) de Dieu. Chaque jour qui se lève me fait presque une aventure terrible et je me demande quelle sera la fin d' » une vie si agitée, si fiévreuse contre laquelle je ne peux rien ; car les événements naissent sous mes pas. Je les subis sans jamais les provoquer et le public imbécile imagine que j'aime et cherche la réclame. Je pars le 20 de ce mois pour le Chili, si nous n'allons pas à Rio. Envoie moi un mot Hôtel Colon Valparaiso. Cela me fera si grand plaisir. Vous avez appris la mort de mon pauvre vieux Jarret, il emportait avec lui cent vingt fr. à moi pour les (?). Que sont-ils devenus ? Probablement sa fille en héritera, encore, vous le voyez, un malheur et un procès à l'horizon, et de la réclame la réclame diront les badauds ! Enfin je vous quitte mon cher ami Joaquim. Je vous quitte mais ne vous oublie pas. Je vais rêver de temps en temps et j'espère qu'à Paris j'aurai la grande joie de vous accueillir dans mon hôte (?). Grand poigné de main. Sarah Bernhardt. Chilli (?) »

14 de setembro de 1886

Meu caro Senhor e meu amigo.

Recebi sua carta 25 dias após sua partida do Rio. Convenha que o correio levou muito tempo. Envio-lhe o envelope para que possa constatar por si mesmo que a carta chegou a Buenos Aires no dia 9 de setembro. Esta, penso eu, lhe chegará mais depressa.

Agradeço-lhe sua tão amável lembrança. Meu sucesso com efeito foi muito, e sobretudo muito frutuoso; mas por que eu lhe diria? Tenho ainda no meu coração e no espírito a lembrança destas loucas noites cheias de poesia e de entusiasmo juvenil.

Não esquecerei jamais as diversas noites do Rio onde senti o poder da arte sobre seres terrenos e vibrantes.

Tenho um desejo louco de voltar para lá, naquela vegetação vivaz, naquele torpor indolente que leva ao riso. Que belo país!

Espero ainda, bem que com receio, infelizmente, dar ainda duas representações. Eu juro, meu amigo, que isto é meu mais caro desejo.

Eu sei, e nós sabemos muito bem nosso dueto..... e eu o apresentarei, mas se você não estiver lá, será uma verdadeira tristeza.

Fiquei desgostosa com a imprensa francesa a respeito do caso 'de sua detestável senhorita... e eis meu pobre amigo, como se escreve a história a propósito de tudo o que me diz respeito. Os miseráveis são covardes. Como estamos tão longe é preciso um tempo enorme para refutar. Meu filho Manine parte para Sens para servir ao exército e pede reparação por todas estas calúnias. Philippe Garnier enviou um cartel por telegrama a Henri Rochefort. Enfim, além deste grande aborrecimento para mim, ainda me conta um drama. Note, nasci sob a influência do trovão, durante uma tormenta do céu, no tempo da ira de Deus.

Cada dia que se levanta, por pouco me causa uma aventura terrível e eu me pergunto qual será o fim de uma vida tão agitada, tão febril, contra a qual não posso fazer nada, pois o acontecimento 'nasce sob meus passos, eu os agüento sem provocá-los jamais, e o público imbecil imagina que gosto e procuro a publicidade.

Parto no dia 20 deste mês para o Chile, se não formos ao Rio. Envie-me uma carta para o Hotel Colon Valparaíso. Isto me fará um grande prazer. Você soube da morte de meu pobre Janet, ele levava meus bens: cento e vinte mil francos para depositá-los. Que aconteceu com eles? provavelmente sua filha herdará, ainda, você está vendo, uma infelicidade e um processo em vista, e, publicidade, publicidade dirão os degenerados! Enfim eu vos deixo caro amigo Joaquim.

Eu vos deixo por^ẽm não o esqueço.

Vou sonhar de vez em quando e espero que em Paris terei a grande alegria de vê-lo no meu Home.

Grande aperto de mão.

Sarah Bernhardt

Obs.: Traduzida pelo Arquivo Joaquim Nabuco em fevereiro de 1979.

Télégrammes de Sarah Bernhardt à Joaquim Nabuco. Source: Fundação Joaquim Nabuco. Côte JN CRp17 doc 337

JN CPp17 doc 335
a 494

(C) [3]
THE WESTERN AND BRAZILIAN TELEGRAPH COMPANY, LIMITED.

No. local do telegramma 2893

SELLO OFFICIAL DA DATA.
31 XII 83
RIO DE JANEIRO

A pessoa a quem o telegramma e dirigido pagará os gastos

Estação da origem Bares Data 31 1883 Horas 3.50pm.

Nome e endereço do destinatário { Nabuco Journal
Pays Réo

pourquoi pas repondu
ma letter suis chagrinée
Sarah Bernhardt

As reclamações contra inexactidões, demora, ou incorreções em qualquer telegramma transmittido pelos cabos da companhia só serão
juvidas quando acompanhadas do telegramma.

Waterlow & Sons Limited, Printers, London Wall, London.

C) [3]
THE WESTERN AND BRAZILIAN TELEGRAPH COMPANY, LIMITED.

No. local do telegramma 970

JN
CPp 17 dx. (337)
a 4 g 4

SELLO OFFICIAL DA DATA



A pessoa a quem o telegramma e dirigido pagará os gastos

Estação da origem

Mideo

Data 10.

188

Horas

7-5-p.

Nome e endereço do destinatario

Nabuco O Paiz Rio

Recois a l instant votre lettre
du 17 aout a celle de votre frere
je desesperes pas que vous recevrez
ma premiere vous ecriis amities
a vous deux

Sarah Bernhardt

As reclamações contra inexactidões, demora, ou incorreções em qualquer telegramma transmittido pelos cabos da companhia só serão ouvidas quando acompanhadas do telegramma.

Waterlow & Sons Limited, Printers, London Wall, London.

Cópia de uma carta a Joaquim Nabuco
(Original na Coleção
de J.S. Chermont)

Hotel du Globe

Monsieur mon Ami,

Je vous ai écrit une longue lettre et j'avais dedans
glissé un mot pour votre frère. Peut-être à l'heure qu'il
est vous êtes tous deux en possession de ces précieux
autographes.

Alors cette lettre est une redite. Donc j'abrège.

Nous étudions votre petite pièce et j'ai le grand espoir
de la jouer avant Hernani vers le commencement de septembre.
Cela se trouverait donc une combinaison assez heureuse.
Je force un peu la main à mes administrateurs; mais cela sera
quand même.

J'ai du succès ici, mais ^{ce}n'est pas sans mal, car la
colonie italienne me taille les croupières. Cependant
nous faisons d'énormes recettes.

Je regrette les Nabucco, les étudiants et les papillons
du Brésil. À bientôt.

Je vous envoie toutes sortes d'amitiés aimables et
vraies.

(Signé) Sarah Bernhardt

Carimbo de 20 St. 85

**ANNEXE 9 : LETTRE D'ALFREDO BASTOS A JOAQUIM
NABUCO AU SUJET DE LA CHRONIQUE DE NABUCO
SUR SARAH BERNHARDT.**

Source : Fundação Joaquim Nabuco. Côte JN CRp330 doc 6722,1

Montevideo, 10 de Junho de 1886,

Exe.^{mo} Sr. Dr. Joaquim Nabuco,

A suposição de que, com justo motivo, deve honrar o amor próprio do escriptor, e ao mesmo tempo admirador pessoal de seu grande talento, tem a liberdade de enviar-lhe a tradução do artigo, que, sobre Sarah Bernhardt, escreveu V. Exa.

A publicação dessa versão castelhana foi feita pelo jornal "La Razón", do qual fui, por alguns ^{do} meus illustres compatriotas correspondente. Não esquecerei dizer-lhe que outros jornais tomaram cópia dessa notável produção litteraria, e que, com voz unanime, todos os brasileiros aqui residentes e os orientaes, que se occupam de letras, applaudem a força e a fertilidade do talento de V. Exa. —

Breio dispensavel fazer-lhe a apresentação da minha pessoa, de hem que em outro tempo militando na imprensa fluminense, sempre com sincera admiração pelos dotes intellectuaes do nosso futuro Lincoln, a quem corresponde verdadeiramente en-

tragar ao nosso país a "freedom of slaves" como
carta regeneradora da nossa actual mani-
festação politica. —

Embeizei o abuso que faço da
paciência de V. Exa, com a manifestação
repetitiva e insistente da minha sym-
patia, como brasileiro e como amante da litte-
ratura. —

De V. Exa.

aff. admirador e ex.^o

Calle Sarandi 170. —

Alfredo Bastos.

Montevideo, 10 de junho de 1886.

Excemo Sr. Joaquim Nabuco,

Na suposição de que, com justo motivo, deve lisonjear o amor-próprio do escriptor, e ao mesmo tempo, admirador pessoal do seu grande talento, tomo a liberdade de enviar-lhe a tradução do artigo, que, sobre Sarah Bernhardt, escreve vossa Exc.

A publicação dessa versão castelhana foi feita pelo « La Razon », do qual foi, por algum tempo, o meu illustre compatriota correspondente. Não esquecerei dizer-lhe que outros jornais tomaram cópia dessa notável producção litteraria, e que, com voz unânime, todos os brasileiros aqui residentes e os [?], que se occupam de letras, applaudem a força e a fertilidade do talento de Vossa Exc.

Creio dispensável fazer-lhe a apresentação da minha pessoa, se bem que em outro tempo militando na imprensa fluminense, sempre com sincera admiração pelos dotes intellectuaes do nosso futuro Lincoln, a quem correspondem [?] verdadeiramente entregar ao nosso paiz a « freedom os slaves » como carta regeneradora da nossa actual manifestação politica.

Concluirei o abuso que faço da paciencia de V. Exc. Com a manifestação espontaneaamente sincera da minha sympattia, como brasileiro e como amante da litteratura de Vossa Exc.

Attentiocamente admirador e exc,

Alfredo Bastos,

Calle Sarandi 170.

**ANNEXE 10. LETTRE DE MACHADO DE ASSIS A
JOAQUIM NABUCO MENTIONNANT LA TOURNEE DE
SARAH BERNHARDT AU BRESIL EN 1905.**

Source : Fundação Joaquim Nabuco. Côte JN CRp330 doc 6722,1

JN

CPp 171 doc. (3544)

0691

Rio de Janeiro, 15 de Ou-
tubro de 1908

Meu caro Nabuco,

Obrigado pelo exemplar
da "Washington Life" em
que vem o seu telegramma
ao Roosevelt. Já o havia
lido, mas agora tenho aqui
o proprio texto original,
com as bellas palavras e
conceitos que Você the-
nha pôs, como aliás
põe a tudo. De juro lá
folha participamos todos

(3544,1)

or que temos a Voce por embaixador do novo espirito. Tambem recebi as outras folhas que tratam da conclusao da paz. Com razao celebram todas ellas a grande obra do Presidente e das nistis vivo exemplo de patriotismo. Certo e tambem que a nação toda fala pela boca de Roosevelt, e ambos entraram nesta pagina gloriosa da historia do seculo. O seu telegramma e a voz da outra America falando aos vencedores da paz.

A eleicao da Academia deve ser feita em fins deste mes. Em carta que lhe escrevi, ha dias, disse o que penso da eleicao de Jaegermay, figura certamente representativa para a nossa casa, mas, como Voce sabe, elle nao se apresentou; nem elle nem o Arthur Orlando.

Via transcripto no Jornal de Commercio, entre os "apêndices" um trecho do seu bello artigo sobre a larch

(3544,3)

Bernhardt? Não ter sido
lembrança do Rio Branco,
que me pediu informações
sobre elle, no dia seguinte a
primeira representação agora.
Receiava-se uma pateada, fi-
zeram-me ovação, e elle quiz
provavelmente que a ban-
deira da sua autoridade en-
volvesse a grande artista. Vou
chamar-me então (há vinte e
tantos annos!) embaixador
da França. Mas a si' agora,
mas dizem que tenho as
mesmas credenciaes.

Ades, meu caro Nabuco,
receba ainda um abraço de
a. m. e vellos amigos
Machado de Assis

Lettre de Machado de Assis à Joaquim Nabuco évoquant la tournée de Sarah Bernhardt au Brésil en 1905. Source : Fundação Joaquim Nabuco. (Transcription du portugais)

Rio de Janeiro, 15 de outubro de 1905.

Meu caro amigo Nabuco,

Obrigado pelo exemplar da « Washington Life » em que vem o seu telegrama ao Roosevelt. Já o havia lido, mas agora tenho aqui o próprio texto original, com as belas palavras e conceitos que você lhe soube pôr, como aliás põe a tudo. Do juízo da folha participamos todos os que temos a você por embaixador do nosso espírito. Também recebi as outras folhas que tratam da conclusão da paz. Com razão [sic] celebram todas ellas a grande obra do Presidente e são nisto vivo exemplo de patriotismo. Certo é que a nação toda falou pela boca de Roosevelt, e ambos entraram nesta pagina gloriosa do século. O seu telegrama é a voz da outra América falando ao vencedor da paz.

A eleição da Academia [Brasileira de Letras] deve ser feita em fins deste mês.. Em cara que lhe escrevi, há dias, disse o que penso da eleição do Jacegnay[?], figura certamente representativa para nossa casa, mas como você sabe, ele não se apresentou ; nem ele nem o Arthur [?].

Viu transcripto no Jornal do Commercio, entre os « a pedidos » um trecho de um belo artigo sobre a Sarah Bernhardt ? Pode ter sido lembrança do Rio Branco, que me pediu informações sobre elle, no dia seguinte à primeira representação afora[?].

Receiava-lhe uma pateada, fizeram-lhe ovação, e elle quis provavelmente que a bandeira da sua autoridade envolvesse a grande artista. Você chamou-lhe então (há vinte e tantos anos !) embaixatriz da França. Não a vi agora, mas dizem que trouxe as mesmas credenciaes [sic].

Adeus, meu caro Nabuco, receba ainda um abraço do seu [?] e velho amigo

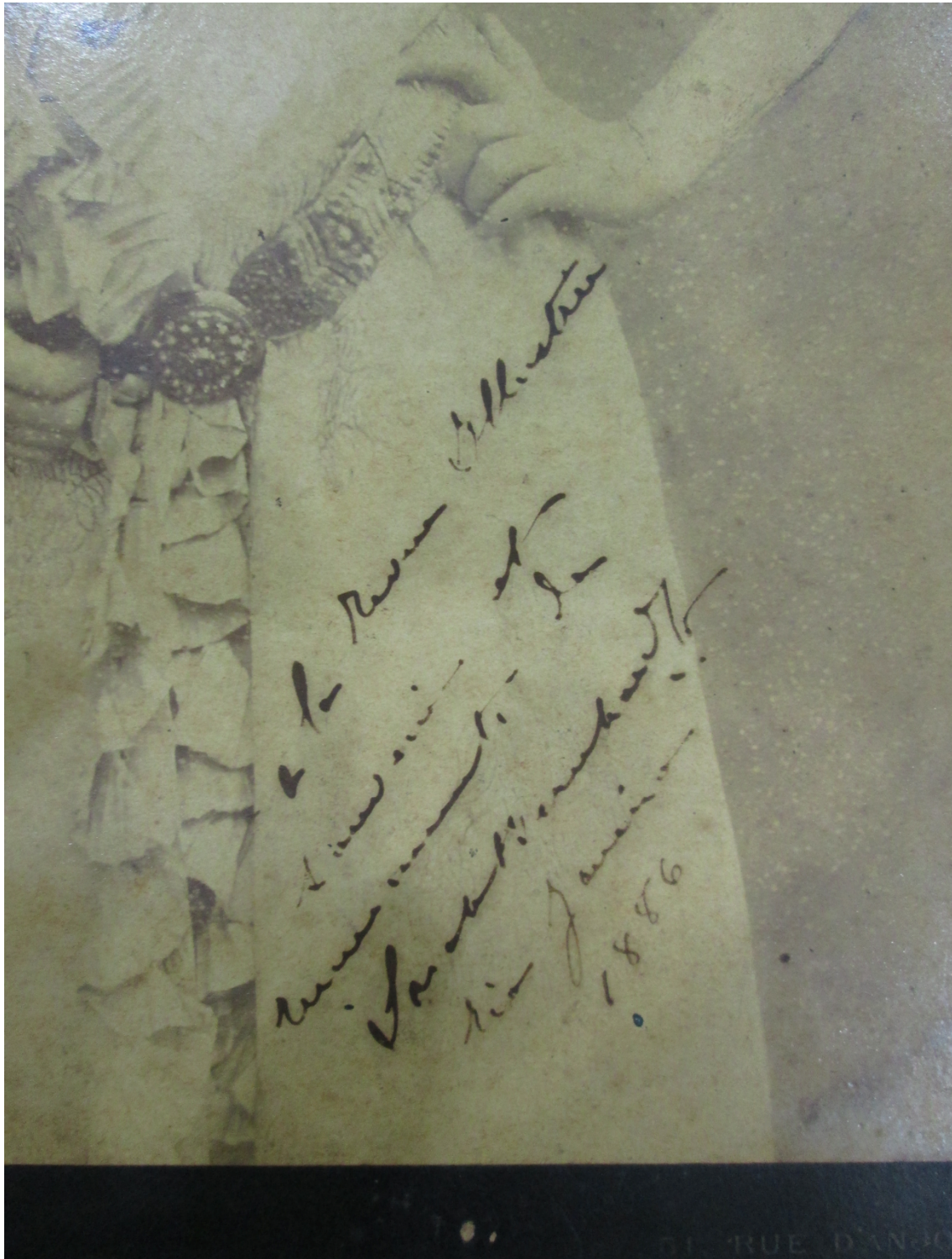
Machado de Assis

**ANNEXE 11. PHOTOGRAPHIE DE SARAH BERNHARDT,
DEDICACEE PAR L'ACTRICE A LA *REVISTA*
*ILLUSTRADA***

Source : Museu dos Teatros, Fundação Teatro Municipal do Rio de Janeiro. Côte IP 050982 (F : 37 ; T 208)

« À la Revista Illustrada, souvenir et remerciement de Sarah Bernhardt. Rio de Janeiro, 1886 »





**ANNEXE 12 : ANNONCE DE LA TOURNÉE
BRÉSILIENNE DE 1893 PARUE DANS LA PRESSE
BRÉSILIENNE.**

Journal *Gazeta de Noticias* du 10 juin 1893.

THEATRO LYRICO

EMPRESA L. DUCCI — TEMPORADA 1893

Tournée Sarah Bernhardt (1893)

Direction: Mrs. Henry E. Abbey et Maurice Grau. Administrateur general: Victor Umiss

ELENCO DA COMPANHIA

M.^{ME} SARAH BERNHARDT

Mmes.: Jane Més, Suzane Seylor, Merle, Boyer, Marcelle Valdey, Marie Grandet, Durand e Louise

MR. ALBERT DARMONT

Mrs.: Angelo, Rebel, Chelles, Munie, Deneubourg Deval, Piron, Duberry, Albony, Cortereau e Hems

REGISSEUR GENERAL--MR. VICTOR MERLE

REPERTORIO

(A' CHOISIR)

La Dame aux Camélias, A. Dumas; Fedora, V. Sardou; Maître des forges, G. Onhet; Frou-Frou, Méilhac et Halévy; Adrienne Lecouvreur, V. Sardou et E. Moreau; Jeanne d'Arc, Jules Barbier; Phédre, Racine; Francillon, A. Dumas; La Tosca, V. Sardou; Cleopatra, Legouvé; La Dame de Chantilly, G. Giacosa; Théodora, V. Sardou; Le Demi Monde, A. Dumas; L'Etrangère, A. Dumas; Denise, A. Dumas; L'Aveu, Sarah Bernhardt; La Paix en Ménage, De Maupassant; On ne badine pas avec l'amour, Alfred de Musset.

10 REPRESENTATIONS SEULEMENT

ASSIGNATURA UNICA DE 10 RECITAS

Fica aberta desde já a assignatura sob a direcção dos Srs. F. Castellões & Filhos no escriptorio da empresa à rua do Ouvidor n. 107.

Aos preços seguintes para as 10 recitas:

Camarotes de 1ª ordem.....	600\$000
Ditos de 2ª ordem.....	300\$000
Cadeiras de 1ª classe.....	180\$000
Varandas.....	120\$000
Cadeiras de 2ª classe.....	60\$000

Os Srs. assignantes da temporada lyrica tem preferencia aos seus lugares até hoje às 5 horas da tarde.

A companhia chegará no dia 14 de Junho no vapor Postol, e estreará no dia 15, com o drama em 4 actos de V. Sardou

LA TOSCA

On ne repetera pas les pièces en abonnement. Nenhuma peça será repetida.

L'agent, Kan Carehi.

ANNEXE 13 AFFICHE DE LA TOURNEE DE 1893 AU BRESIL.

Source: *Museu dos Teatros, Fundação Teatro Municipal do Rio de Janeiro. Les documents n'étaient pas référencés.*

THEATRO LYRICO

(TEMPORADA 1893)

Empreza LUIZ DUCCI

TOURNÉE

SARAH BERNHARDT

Direction M.^{rs} E. Abbey et Maurice Grau
ADMINISTRATEUR GENERAL : MR. VICTOR ULLMANN

Sabbado 17 de Junho de 1893

Segunda recita de assignatura

Primeira e unica representação do afamado drama em 5 actos de Mr. A. Dumas Fils

LA DAME AUX CAMELIAS

Protagonista Sarah Bernhardt

PERSONAGENS

Marguerite Gauthier..	Mme. SARAH BERNHARDT.	Armand Duval.....	MM. ALBERT DARMONT.
Olympe.....	» Valdey	Gaston Riez.....	» Angelo.
Prudence.....	» Grandet	Georges Duval.....	» Piron.
Nichet.....	» Seylor.	M. de Varville.....	» Deval.
Nanine.....	» Merle.	Ste. Gaudens.....	» Munié.
Anais.....	» Hems	Gustave.....	» Deneubourg.
Adèle.....	» Durand.	Le Conte Giray.....	» Cartercau.
Hortence.....	» Frédérique	Le Docteur.....	» Hems.
Arthur.....		Mr. Albouy.	
Un commissere.....		» Duberry	
Un domestique.....		» Charles.	

PREÇOS AVULSOS

Camarotes de 1.ª ordem com 5 entradas	600000	Cadeiras de 2.ª classe.....	75000
Camarotes de 2.ª ordem com 5 entradas	500000	Galeria numerada de 1.ª fila.....	45000
Cadeiras de 1.ª classe.....	145000	Dita de 2.ª e 3.ª fila.....	35000
Varandas.....	145000	Entrada de camarote s.....	45000

Os bilhetes a venda no escriptorio da empreza na Rua do Ouvidor n. 107 e na bilheteria do
theatro depois das cinco horas da tarde. Principia ás 8 1/4.

Typ., rua Sete de Setembro 171

THEATRO FRICO

(TEMPORARIA 1893)
Empreza LUIZ DUCCI

TOURNÉE

SARAH BERNHARDT

Direction M.^{rs} E. Abbey et Maurice Grau
ADMINISTRATEUR GENERAL : MR. VICTOR ULLMANN

Segunda-feira 19 de Junho de 1893

Terceira recita de assignatura

Primeira e unica representação do afamado drama em 5 actos e 6 quadros de Mrs. Victorien Sardou e Emile Moreau, musica de scene de Mr. Xavier Lerout.

O ultimo grande successo de Pariz

CLEOPATRA

Protagonista Sarah Bernhardt

PERSONAGENS

Cléopâtre	Mme. SARAH BERNHARDT.	Marc Antoine	MM. ALBERT DARMONT
Octavie	» Jane Méa.	Kephren	» Rebel.
Charmiane	» Valdey	Demetrius	» Piron.
Iras	» Seylor.	Dellius	» Deneubourg.
Un Esclave	» Durand.	Un Esclave	» Munié.
Olympus	MM. Hems.	Dercetas	» Angelo.
Juba	» Cartercau.	Thyrseus	» Decor.
Le Secrétaire	» Movel.	Le Gouverneur	» Lemer.
Strepstiade	» Duberry.	Octave	» Deval.
Un officier	» Dinard.	L'intendant	» Libert.
		Le Notable	» Albouy.

Costumes et accessoires du theatre de la porte
Decors nouveaux de Mr. Rovescalli de Milan.

- | | |
|--|--|
| 1. ^o Tableau: La barque de Cléopâtre | 4. ^o Tableau: A Actium |
| 2. ^o Tableau: Une salle du Palais à memphis | 5. ^o Tableau: Marc Antoine et Cléopâtre |
| 3. ^o Tableau: Le messenger | 6. ^o Tableau: La mort de Cléopâtre |

PREÇOS AVULSOS

Camarotes de 1. ^o ordem com 5 entradas	60\$000	Cadeiras de 2. ^a classe	7\$000
Camarotes de 2. ^a ordem com 5 entradas	50\$000	Galeria numerada de 1. ^a fila	4\$000
Cadeiras de 1. ^a classe	14\$000	Bita de 2. ^a e 3. ^a fila	3\$000
Varandas	14\$000	Entrada de camarote s.	4\$000

Os bilhetes a venda no escriptorio da empreza na Rua do Ouvidor n. 107 e na bilheteria do
theatro depois das cinco horas da tarde.

Principia ás 8 1/4.

Typ., rua Sete de Setembro 171

THEATRO LYRICO

(Temporada 1895)

Empreza LUIZ DUCCI

TOURNÉE

SARAH BERNHARDT

Direction M.^{re} E. Abbey e Maurice Grau

ADMINISTRATEUR: GENERAL MR. VICTOR ULLMANN

SEXTA-FEIRA 30 DE JUNHO DE 1895

RECITA EXTRAORDINARIA

Grande festa artistica em beneficio da celebre

SARAH BERNHARDT

Unica representação da sublime tragedia em 5 actos do immortal M. RACINE.

PHEDRE

PERSONAGENS

Phedre	M. ^{re} SARAH BERNHARDT.
Aricie	* Jane Méa.
Ismene	* Saylor.
Oenone	* Grandet.
Une suivante	* Durand.
Hippolyte	M. ^{re} ALBERT DARMONT.
Thésée	* Rebel.
Thérémène	* Piron.
Panope	* Duberry.
Gardes, etc., etc.	

PREÇOS

Camarotes de primeira ordem	60\$000
Camarotes de segunda ordem	50\$000
Cadeiras de primeira classe	14\$000
Varandas	14\$000
Cadeiras de segunda classe	7\$000
Galerias de primeira fila	4\$000
Galerias de segunda terceira fila	3\$000
Entrada para camarotes	4\$000

Os bilhetes no escriptorio da empreza, rua do Ouvidor 107.

Tip. rua São do Salvador 112

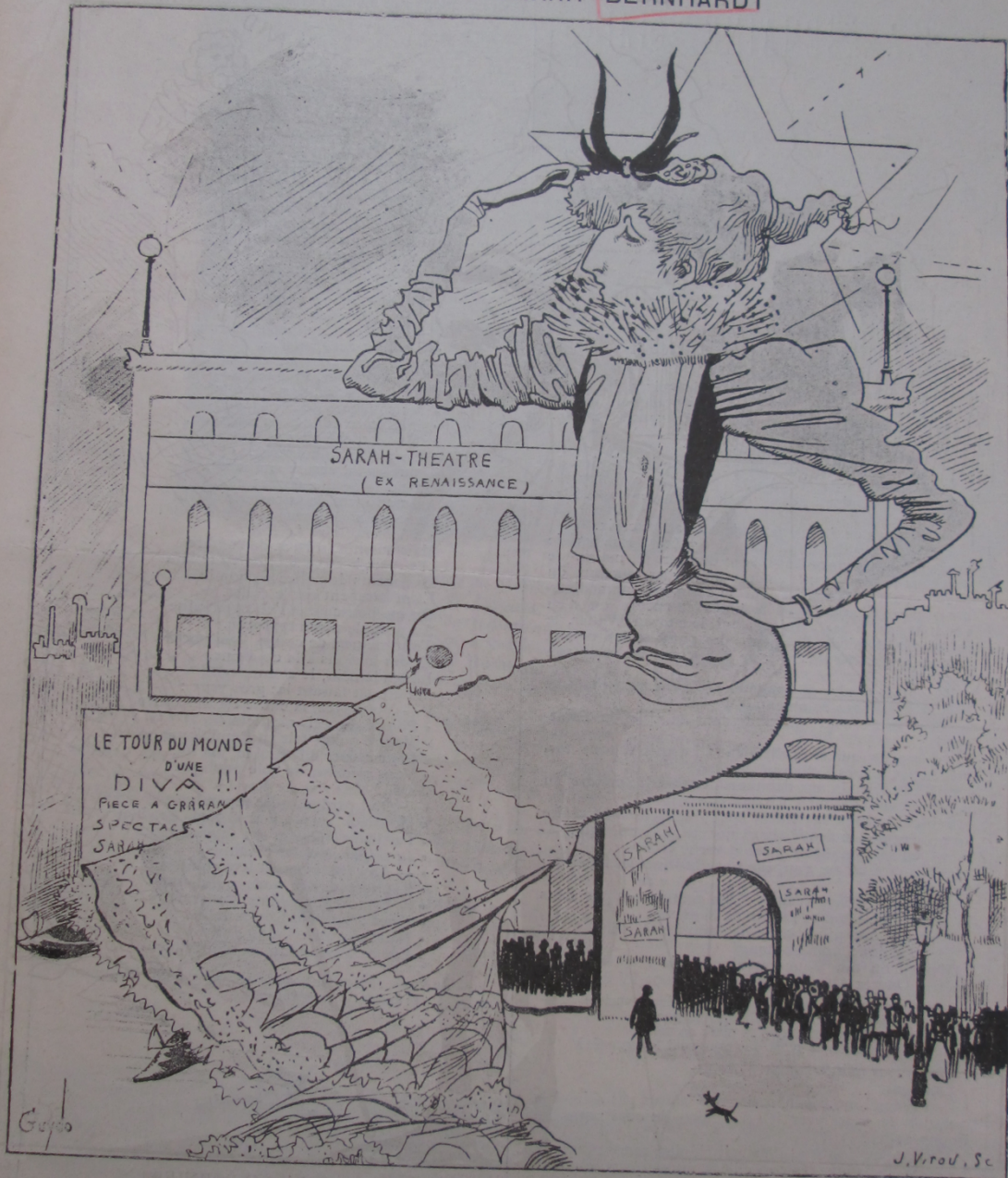
ANNEXE 14 SARAH BERNHARDT A TRAVERS LA CARICATURE FRANÇAISE

Source BnF, Estampes et photographie (Figure 1), Côte : NE – 101 (B Bernhardt, Sarah) - Boîte PET FOL

BnF, Arts du Spectacle (Figures 2 et 3) , Côte : 4 ICO PER -2369

4 juin 1893

RETOUR DE SARAH BERNHARDT



La grande Sarah dans son théâtre, devant son public, va nous jouer des pièces faites sur sa mesure, c'est-à-dire... plates





**ANNEXE 15 : SARAH BERNHARDT, « UN EXAMEN DE
CONSCIENCE », *LE FIGARO*, 9 DECEMBRE 1896**

Un Examen de conscience

Dès l'annonce de l'organisation d'une fête en l'honneur de Mme Sarah Bernhardt, le *Figaro* a pensé à demander à notre grande tragédienne de vouloir bien se recueillir une heure ou deux, de repasser dans sa mémoire ses émotions, ses lutes et ses succès, en un mot, de retracer, au profit des lecteurs du *Figaro*, son état d'âme à la veille d'une cérémonie qui marquera parmi les plus émouvantes de sa brillante carrière.

C'est cette page, de méditation, rendue sous cette forme nerveuse et primesautière, qui est adressée à notre collaborateur Jules Huret.

Elle constitue une sorte de manifeste qui ne manque pas de cranerie.

Mais c'est un examen de conscience que vous me demandez, cher ami. Et cependant, je n'hésite pas une seconde à vous répondre.

Oui, je suis fière, heureuse, et cela à plein cœur, de la façon dont je vais être fêtée. Vous me demandez, ami, si je crois en toute conscience que je mérite cet honneur. Si je dis oui, vous me croirez bien orgueilleuse; si je dis non, vous me jugerez bien coupable.

Il me plaît davantage vous dire les « pourquoi » de ce « parce que ». Voilà vingt-neuf ans que je livre au public les vibrations de mon âme, les battements de mon cœur, les larmes de mes yeux. J'ai interprété cent douze rôles, j'ai créé trente-huit personnalités, dont seize sont œuvres de poètes. J'ai lutté comme pas un être humain n'a lutté. De nature indépendante, exécrant le mensonge, je me suis créé des ennemis acharnés. Ceux que j'ai daigné combattre, je les ai vaincus et pardonnés. Ils sont devenus mes amis. La boue que me jetaient les autres tombait en poussière séchée par le soleil brûlant de ma foi et de ma volonté.

J'ai voulu, j'ai voulu ardemment arriver au summum de l'art; je n'y suis pas encore; il me reste bien moins à vivre que je n'ai vécu; mais qu'importe! Chaque pas me rapproche de mon rêve! Les heures qui ont pris leur vol emportant ma jeunesse m'ont laissé ma vaillance et ma gaieté; car mon but est le même et c'est vers lui que je vais.

J'ai traversé les Océans emportant mon rêve d'art en moi, et le génie de ma nation a triomphé! J'ai planté le verbe

poésie! — Dites-leur, ami, que jamais la courtoisie française n'a été plus manifeste, puisque, voulant honorer l'art de l'interprétation et élever l'interprète au niveau des autres artistes créateurs, elle a choisi une femme.

Sarah Bernhardt.

8 décembre 1896.

AU JOUR LE JOUR

UNE TEMPÊTE SUR LES COURSES

Comme les institutions les plus prospères, les courses traversent une crise de temps en temps. Il y a un ouragan comme à la campagne. Mais l'ouragan actuel n'est pas de ceux qui font dégringoler les falaises et démolissent les villas somptueuses, c'est un ouragan de famille qui fera du bruit dans la cheminée, sans rien détruire.

La prospérité du turf et son bon fonctionnement viennent d'ailleurs d'être affirmés dans un rapport du président du Conseil, paru hier à l'*Officiel*. Il résulte de ce document que le public n'est pas, comme on l'a prétendu, victime de nombreuses erreurs au pari mutuel. M. Méline nous rassure à cet égard :

« En ce qui concerne le fonctionnement même du pari mutuel, nous dit-il, sur les divers hippodromes, la Commission, tout en reconnaissant que des erreurs inévitables se produisent, en raison de la précipitation avec laquelle s'effectuent la plupart des opérations, a été frappée du chiffre relativement insignifiant des erreurs constatées. Le relevé qui en a été fait démontre que la proportion existant entre le montant brut des erreurs de toute nature et le montant des paris a oscillé, à Paris, pour l'année 1895, entre 120 millimes et 4 millimes pour cent francs. »

Pour terminer, le ministre consacre l'autonomie des Sociétés de courses, en leur conservant, sans que l'Etat abandonne aucun des droits qu'il tient de la loi, l'indépendance qui leur est utile et dont elles ont toujours usé pour le plus grand profit de l'élevage national.

Tout semblerait donc pour le mieux dans le meilleur des mondes hippiques et, cependant, les vents soufflent.

Nous avons eu d'abord le vent de la loi Montaut. Oh! cette loi-là, ce qu'elle a été conspuée, ce n'est rien de le dire. Conspuée par le Conseil supérieur des Haras, conspuée par les Sociétés de courses de Paris et de la province, conspuée par tous les syndicats d'éleveurs de France et de Navarre, conspuée par les propriétaires de chevaux de courses plates, qui se sont formés, hier, en Société, sous la présidence du duc de Feltre dont ils vont suivre le panache. Il est vrai qu'elle ne répondait à aucun besoin, cette loi invoquée en faveur de l'armée et qui n'eût servi qu'à satisfaire des ambitions personnelles. Je la crois dans le lac.

Nous avons la loi Edmond Blanc qui ré-

tion a triomphé ! J'ai planté le verbe français au cœur de la littérature étrangère, et c'est ce dont je suis le plus fière. Grâce à la propagande de mon art, la langue française est aujourd'hui langue courante de la jeune génération. Je le sais, parce que des professeurs me l'ont dit là-bas, des dames de New-York me l'ont affirmé ; le public me l'a prouvé, et j'ai été blâmée, en pleine chaire, pour cette outreuidante usurpation par un professeur allemand à Chicago. En Amérique du Sud, au Brésil, les étudiants se sont battus à coups de sabre parce qu'on voulait les empêcher de crier : « Vive la France ! » en traînant ma voiture. Dans la République argentine, les étudiants pour honorer mon pays avaient appris par cœur Racine, Corneille, Molière et les feuilletons de Jules Lemaitre ; et ils récitaient tout cela dans la langue la plus correcte et presque sans accent. Au Canada, les députés et les sénateurs ont poussé mon traîneau aux cris mille fois répétés de : « Vive la France ! » et, après chaque représentation, les étudiants entonnaient la *Marseillaise* que les Anglais écroulaient debout, chapeau à la main, avec le respect qu'ils ont pour toute manifestation noble.

Tenez, un des faits les plus saillants est celui-ci : Quand je suis arrivée en Australie, la colonie française était terrassée par la colonie allemande. Le consul qui représentait notre nation était peu aimé et même peu estimé. Dès mon arrivée, je fus reçue par le lord-maire en grand costume d'honneur ; sa femme et ses enfants m'offrirent des fleurs et la musique militaire fit entendre les hymnes nationaux de France et d'Angleterre. Je devais cette galante ovation à des ordres venus d'Angleterre. L'effet fut immédiat. L'émotion de cette réception quasi royale réjaillit sur notre colonie française établie à Sydney et à Melbourne.

Les œuvres représentées par ma compagnie et moi eurent un succès inoubliable et, quand le bateau qui nous emportait vers l'hémisphère boréal eut tiré ses trois coups de canon, plus de cinq mille personnes, parquées sur les quais, entonnèrent notre chant national. Je vous affirme, ami, que ceux qui ont assisté à cette scène poignante et grandiose ne l'ont pas oubliée. En Hongrie, les villes dans lesquelles je devais jouer étaient pavoisées de drapeaux français, malgré les ordres envoyés par le gouvernement autrichien. Les Tchèques ont dansé pour moi leurs danses avec des banderoles aux couleurs françaises.

Voilà, ami, les petites victoires qui m'ont valu tant d'indulgence. Je ne parle pas des combats auxquels vous avez assisté avec tout le public parisien. Enfin, mon examen de conscience fini, j'y trouve encore ce petit fait en ma faveur : j'ai refusé, il y a cinq mois, un million de francs pour aller jouer en Allemagne. Si des esprits chagrins trouvent la fête qu'en veut m'offrir en disproportion avec mon talent, dites-leur que je suis la doyenne militante d'un art passionnant et grandiose, d'un art moralisateur ! Je suis la prêtresse fidèle de la

le iac.

Nous, avons la loi Edmond Blanc qui réclame la limitation des fonds de réserve des Sociétés dans leur intérêt même, par prudence, par affection, afin qu'un nouveau Montaut ne monte pas un jour à la tribune pour nous monter le coup. Le député des Hautes-Pyrénées souhaite avec raison que les propriétaires-éleveurs rentrent le plus possible dans leurs frais annuels qui se chiffrent par treize millions. Pour cela, dit-il aux Sociétés, quand vous aurez bien établi vos fonds de réserve que je vous laisse aussi larges que possible, vous nous distribuerez vos bénéfices.

Enfin, nous avons la nouvelle Société dont je viens de parler. Cette Société dite des propriétaires d'écuries de courses plates réunit presque tous les grands éleveurs. A sa naissance qui a eu lieu au Grand-Hôtel on a vu, réunis autour de son berceau, MM. Paul Aumont, Edmond Blanc, le marquis de Tracy, de La Charme, Heeckeren, Dousbebs, Veil-Picard, Camille Blanc, Albert Menier, Jean Prat, de Gheest, de Gernon, de Saint-Phalle et beaucoup d'autres. Ceux qui n'ont pas pu venir ont adressé leur adhésion au duc de Feltre.

Ce qui est tout à fait rassurant pour les sportsmen, c'est de voir que rien n'est négligé pour la sauvegarde de leurs intérêts. Il y aura peut-être du nouveau, mais du bon nouveau. On parle de la reconstruction complète des tribunes de Longchamps. La Société d'Encouragement prépare pour cela un bas de laine qu'elle aura sans doute très prochainement achevé de remplir. La saison, qui va recommencer à Nice s'annonce donc comme une saison dont le succès dépassera les plus gros succès des autres saisons. Nous débiterons sous les orangers, après quoi nous aurons un Auteuil printanier, un Maisons-Laffitte dont les pistes rappelleront de plus en plus, comme largeur et comme gazons, les pistes les plus admirées de Newmarket. Puis nous passerons à Longchamps où nous n'aurons pas encore la nouvelle installation qui ne peut être commencée qu'après le Grand Prix de Paris. Chantilly toujours soigneusement arrosé, de la pelouse aux Aigles, défiera toute concurrence au point de vue de l'entraînement. Nous aurons en même temps un agréable Saint-Ouen, un délicieux Enghien, un joyeux Achères, un aimable Colombes. Et la province ! Ce qu'elle sera heureuse, la province ! C'est vous dire que je crois que toutes choses s'arrangeront au mieux.

A. de Saint-Albin.

Échos

La Température

Depuis hier matin la tempête qui sévissait sur nos côtes de l'Ouest est à peu près calmée ; sur la Manche le vent a tourné au Sud-Ouest, et au Sud sur l'Océan ; néanmoins une autre dépression existe dans le large et doit nécessairement amener de nouveaux mauvais temps. En France, il pleut sur plusieurs points du territoire.

La température s'est légèrement abaissée ; hier matin le thermomètre marquait à Paris 6° au-dessus, et 9° à deux heures de l'après-midi ; 12° à Alger ; 11° au-dessous au pic du Midi et 23° à Moscou.

En France le temps est assez beau ; la

**ANNEXE 16 : LETTRE DE COELHO NETO SUR LE
CONSERVATOIRE DRAMATIQUE BRESILIEN.**

Source: Arquivo Publico da Cidade do Rio de Janeiro. Serie « Teatros », Côte 50.2.71

pedindo-lhe que viesse em meu auxílio como profissional do palco, ao que prontamente accediu, prestando-me, com impenhado interesse, a ensinar os alumnos para a prova publica com que eu pretendia encerrar o anno lectivo.

A cadeira de "Arte da scena" permanecia vaga, e vaga ainda lá está, na Escola. No Municipal era grande e afervorada a agitação com o entrar e sair de Compañias ambulantes e o Sr. Da Rosa um dia se lembrou da existencia da Escola Dramatica e, muito menos dos meus reclamos, ainda que repetidos.

Não querendo, por mais tempo, arrostar com a justa accusação dos injustificados, que são os escriptores e os artistas nacionaes e tambem os alumnos da Escola Dramatica, por estes - porque eu defera dos primeiros na legião em pé de guerra - tenho pedido a V. Ex. que ponha um decoroso termo ao ludibrio contra o qual não me surgiu desde logo (do que muito me arrependo) para que se não diga que eu entrava na campanha do Theatro como criança em brinquedo e, tanto que via de pé a construcção logo a quizeria demolir como se fosse um simples castello de cartas. Mas o meu silencio venia d'ora avante criminoso como continencia de cúmplice... deu-me um compromisso de honra obriga-me a romper.

Quando, arreliado por quasi toda a imprensa, que elle despreza com arrogancia insolentissima, andou o empresario atordoado em tida de defeza, sahi por elle com uma carta na qual havia uma phrase serena com que agora me apresento: "No dia em que reconhecer que o empresario do Municipal não procede de boa féerei o primeiro a vir a publico denunciado com o meu nome."

Ese dia chegou. Tratei outros da exploração do Theatro, eu viho pela Escola Dramatica pedir a V. Ex. como medida urgente da sua salvacao, que a liberte do jugo que a deprime, tomando-a a si e mantendo-a com recursos proprios tirados da subvencão doada a Empreza do Theatro Municipal que, no contracto, assumiu o compromisso de custodial-a.

Por o mesmo Regulamento que a governa e que foi approvedo por V. Ex. poderá a Escola continuar funcionando com o pessoal que vai envolado na tabella annexa.

Como, por indicação do empresario e annuncia honrosa de V. Ex. me foi confiada a direcção da Escola, ao organizar a primitiva tabella de vencimentos deixei de pôr em nenhuma honorarios para o director, percebendo apenas

Tabella dos vencimentos
do
Pessoal administrativo e docente da
Escola Dramatica Municipal

1 Director	"	"
1 Secretario	"	"
1 Leite de Proodia	300,	3.000,000
1 Leite de Estudo das Paisões	300,	3.600,
1 Leite de Esthetica e Historia do Theatro	300,	3.600,000
1 Leite de Arte da scena	300,	3.600,000
1 Continguo	"	"
Expediente	"	"

como tudo o que aos demais fôra estipulado. Tratando-se, porém, de uma organização
definitiva e devendo ser nomeados - um director, um secretario e um conselho para
a Escola cumpre a V. Ex. fixar-lhes os vencimentos como intencão de Justiça. 136
Terminando com o patriotismo e na energia de V. Ex. certo de que de-
dará a Escola, tão bem nascida, que nos acua, não com a esperança, mas com a
certeza do próximo renascimento do Theatro Brasileiro

Pão de Açúcar

Setembro de 1910

Ed.

Harador

Henrique

Edson

Netto



**ANNEXE 17 : LISTE DES PASSAGERS AU BORD DU
COTOPAXI ET DU POTOSI, TOURNEES DE 1886 ET
1893.**

*Source: Arquivo Nacional, Brésil. Côtes : BR.RJ.AN.RIO.OL.0.RPV.PRJ.2913 ;
BR.RJ.AN.RIO.OL.0.RPV.PRJ.9226*

No. 6 Form.

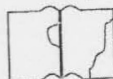
PACIFIC STEAM NAVIGATION COMPANY.

LIST OF PASSENGERS, on board the PACIFIC STEAM NAVIGATION COMPANY'S ROYAL MAIL

STEAMER "Cotopaxi" arrived at Rio de Janeiro
on 26 May 1886

No.	NAME.	EMBARKED.
1st.	2nd.	3rd.
1	Madam Bernhardt	Liverpool
1	M. G.	"
1	M ^{me} Guena	"
2	M. & M ^{me} Lacroix	"
2	M. & M ^{me} Sollet	"
2	Messrs Piron & Cartier	"
2	Berthier & Hefer	"
2	Kemel & Cousin of M ^{me} Bernhardt	"
3	M ^{me} Reynard Sela & Robin	"
2	Malran & Fontanges	"
2	M ^{me} Norimont & femme	"
2	Messrs. Igarra & Fournier	"
3	" Angelo, Derris & Fraissier	"
3	" Salvator, Shagost, & Simonson	"
2	M ^{me} Vallot femme	"
1	M. Maurice Grau	"
2	Messrs. M. Bernhardt & Steens	"
1	M. H. B. Garrett	"
2	M. & M ^{me} Laureguerry	"
2	Jonis Crespo & M. Bonier	"
2	Messrs. Nippel & Wagner & George Henk Talle	"
1	M. L. Sturdy	"
1	Michin Pequegnon	Wardam Holm
1	Giacoio Molinatti	28 "Vigo" Pernamb
1	Candido Comisane	"
1	Bernard Talcia	"
1	Ramon Ferris	"
35 6 5	Carried forward	FT. 0252

BRAN.RIO.OLO.RPV.PRJ.2913



TEXTO DETERIORADO E/OU
ENCADERNAÇÃO DEFEITUOSA
Damaged text.
Wrong binding

2

20. RPV PR 3. 4990

PACIFIC STEAM NAVIGATION COMPANY.

LIVERPOOL AND VALPARAISO LINE.

R.M.S. Potosi
 Arrived at Rio de Janeiro on 14th June 1893.

LIST OF PASSENGERS.

E 71788

No.			Name.	From.	For.
1st.	2nd.	3rd.			
1			Mrs. Sarah Beuchardt	Bordeaux	Rio
2			Mrs. Gaudet & Geyser	.	.
2			M. & M. Rebel	.	.
2			Deval	.	.
2			Munie	.	.
2			Mule	.	.
2			Muns	.	.
3			Ullmann & Child	.	.
2			Thoua	.	.
1			M. Angelo	.	.
1			Deschamps	.	.
1			Dicori	.	.
1			Dembourg	.	.
1			Albony	.	.
1			Duberry	.	.
1			Pior	.	.
1			Cartusau	.	.
1			Davout	.	.
1			Pieze	.	.
1			Louis	.	.
1			Punde	.	.
1			Javelle	.	.
1			Fennant	.	.
1			Mrs. Lecore	.	.
1			M. & Co. Bayu	Liverpool	.
1			R. Magalhães	Pauillac	.
1			M. & Co. Lucas	.	.
1			M. & Co. Laca	.	.
1			F. Fouquet	.	.
30	0		Forward		

**ANNEXE 18 GROUPE D'ETUDIANTS DEVANT LA
FACULTE DE DROIT DE SAO PAULO, A L'OCCASION
DE LA VISITE DE JOAQUIM NABUCO, 1906.**

Source: Arquivo Nacional, Brésil. Côte BR.RJ.AN.02FOT199



**ANNEXE 19 : CARTE POSTALE DE SARAH
BERNHARDT AUTOGRAPHIEE PAR L'ACTRICE A
CARLOTA LABORIAU, 1905.**

« Souvenir et remerciement à Madame Carlota Laboriau »

Source: Arquivo do Museu Historico Nacional, Brésil. Côte PCic12 (n° Siga 112.589)

Given to
Remembrance in
the Dan Capital Librarian



Shirley Samboe
1905

**ANNEXE 20 : CARTE POSTALE ADRESSEE A MME. L.
GUERIN, AU BRESIL MENTIONNANT LE SPECTACLE
DE SARAH BERNHARDT, 1905.**

Source: Arquivo do Museu Historico Nacional, Brésil. Côte LTcpl99 (n° Siga 172.719)

« Como vae L. Guérin ? Desejo-lhe propmto restabelecimento. Mamae manda lhe dizer que nao se (?) pelo seu vestido de foulard. O fará para a estréa de Sarah – sem falta. Lembranças a todos, Martha, 25/09/05. »

« Comment allez-vous, L. Guérin ? Je vous souhaite un rapide rétablissement. Maman vous dit de ne pas vous (?) par votre robe de foulard. Elle sera prête pour la première de Sarah – sans faute. Souvenirs à tous, Martha, 25 septembre 1905 ».



**ANNEXE 21 : CARTE POSTALE DE LA TOURNÉE DE
1905 AVEC UNE PHOTOGRAPHIE DE MAX,
DEDICACEE PAR L'ACTEUR.**

Source: Cedoc, Funarte. Côte CP 0044



SARAH BERNHARDT
Souvenir de sa dernière tournée dans l'Amerique du Sud

*Est-ce ou n'est-ce
pas. ? J. Max*

TYP. IDEAL - F.W. CANTON - S. PAULO

**ANNEXE 22 : CARICATURE BRESILIENNE DE SARAH
BERNHARDT, A PROPOS DE LA TOURNEE DE 1905 AU
BRESIL**

Kosmos, anno 2, n°9, septembre 1905.

« Não se deve dizer : Deste pão não comerei ... »

« On ne doit jamais dire : Je ne mangerai jamais de ce pain... »



Não se deve dizer: *Deste pão, não comerei...*

ANNEXE 23 : THEATRES DE RIO DE JANEIRO OU SARAH BERNHARDT S'EST PRESENTEE.

Source: Centro Técnico de Artes Cênicas. (<http://www.ctac.gov.br>).



Théâtre Lyrico



Théâtre Apollo, Rio de Janeiro.



Théâtre Sao Pedro de Alcântara, Rio de Janeiro.

**ANNEXE 24 AUTORISATION POUR LA TROUPE
SARAH-BERNHARDT DE CIRCULER A DEMI-TARIF
SUR LE RESEAU DES CHEMINS DE FER DE PARIS A
LYON ET A LA MEDITERRANEE, 1905.**

Source BnF, Arts du Spectacle. Côte Mn-739

N° 2

CHEMINS DE FER DE PARIS A LYON ET A LA MEDITERRANEE

TRANSPORT DES TROUPES DRAMATIQUES ET FORAINES

exécution de l'Ordre général n° 2.

AUTORISATION DE CIRCULER A DEMI-TARIF SUR TOUT LE RESEAU

Passible du droit de timbre (Loi du 29 Mars 1897)
(SIX VOYAGEURS AU MINIMUM OU PAYANT POUR CE NOMBRE)

1905

N° 5.974

NON VALABLE POUR LES ENFANTS AU-DESSOUS DE SEPT ANS

Désignation des classes de voitures les plus élevées que les voyageurs pourront occuper pendant la durée de la présente autorisation.

A. Personnes inscrites au 1^{er} voyage

1 ^{re} classe	25	personnes
2 ^{me} classe	25	personnes
3 ^{me} classe	25	personnes

B. Inscriptions successives ultérieures

1 ^{re} classe		personnes
2 ^{me} classe		personnes
3 ^{me} classe		personnes

Des billets collectifs (Bulletins mod. 613 A) comportant réduction de 50 0/0 sur le prix du tarif plein seront délivrés sur la présentation de cette autorisation à *Madame Sarah Bernhardt* Directrice de *l'Opéra-Comique* et aux artistes ou au personnel forain dont la liste nominative est d'autre part, à la condition qu'ils voyageront au nombre de six, au minimum (ou qu'ils paieront pour ce nombre), et prendront place dans un même compartiment et la Compagnie du chemin de fer l'exige.

Les signatures des artistes ou du personnel forain devront être apposées en regard de chacun des noms de cette liste, avant présentation au guichet.

La présente autorisation devra toujours être visée par la gare de départ à chaque voyage, et être représentée à toute réquisition des agents de la Compagnie du chemin de fer, qui pourront exiger de tous les artistes ou du personnel forain des signatures de contrôle. Elle sera immédiatement retirée si une irrégularité est constatée. A l'expiration de son délai de validité, elle sera renvoyée au Secrétariat de la Direction des chemins de fer P.-L.-M., 88, rue Saint-Lazare, à Paris.

Contre-signé par : *[Signature]* Délivrée à Paris, le 19 AVRIL 1905 190 .

Le Directeur de la Compagnie, *[Signature]*

VALABLE jusqu'au 19 JUIN 1905 190 .

OBSERVATION IMPORTANTE. — La présente autorisation est passible du droit de timbre fixé par l'article 5 de la loi du 29 mars 1897.

Toute contravention sera punie d'une amende de 20 francs en principal.

L'impôt est, pour chaque personne figurant sur l'autorisation, de 1 franc pour la 1^{re} classe, 0 fr. 50 pour la 2^e classe, 0 fr. 25 pour la 3^e classe. Il est perçu par l'apposition de timbres d'effets de commerce ou de timbres-quittance, à l'exclusion de tous autres.

Le chef de troupe devra indiquer dans le cadre A ci-dessus, au moment du départ pour le premier voyage, les classes de voitures les plus élevées que les artistes ou le personnel forain désireront occuper pendant leurs voyages successifs. Leur choix fixé, il ne leur sera plus loisible de monter ensuite, pendant toute la durée de la présente autorisation, dans des voitures de classe supérieure à celle qu'ils auront choisie. En acquittant le droit fixe pour la première classe, ils conserveront la faculté de voyager en toutes classes. En acquittant celui de la 2^e classe, ils pourront voyager en 2^e ou en 3^e classe.

S'il survient des modifications dans la composition de la troupe pendant le cours de l'autorisation, le Chef de troupe devra faire indiquer au tableau d'autre part les additions ou suppressions par le chef de gare, représentant la Compagnie, dans la localité ou son suppléant, en produisant à celui-ci toutes pièces justificatives utiles (Engagements, attestations des maires ou des commissaires de police, etc.).

A l'addition de nouveaux timbres d'effets de commerce ou de timbres-quittance à la réception d'un droit de timbre complémentaire à acquitter

50c
9000A10000

50c
9000A10000

50c
9000A10000

50c
9000A10000

50c
9000A10000

50c
9000A10000

50c
9000A10000

50c
9000A10000

50c
9000A10000

50c
9000A10000

1F
10000A20000

1F
10000A20000

1F
10000A20000

1F
10000A20000

1F
10000A20000

Mn 739

AUCUNE MODIFICATION NE PEUT ÊTRE APPORTÉE A CETTE LISTE QUE PAR LES CHEFS DE GARE ET SUR LA PRODUCTION A CEUX-CI DES JUSTIFICATIONS INDiquées D'AUTRE PART

10 NOV 11 1877 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30 31	1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30 31	1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30 31	1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30 31
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30 31	1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30 31	1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30 31	1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30 31

MODIFICATION NE PEUT ÊTRE APPORTÉE A CETTE LISTE QUE PAR LES CHEFS DE GARE ET SUR LA PRODUCTION A CEUX-CI DES JUSTIFICATIONS INDIQUÉES D'AUTRE PART

NOM	EMPLOI	SIGNATURES	VISAS
A. H.			
Buchamp			
Gautier			
Bany			
Faut			
du Caporal			
H. G. G.			
Garnier			
Garnier			
Garnier			
Garnier			
Garnier			
Garnier			
Garnier			
Garnier			
Garnier			
Garnier			

**ANNEXE 25 : LETTRE DE MAURICE GRAU A
COQUELIN MENTIONNANT L'IMPRESARIO
AMERICAIN FROHMANN, 1903.**

Source BnF, Arts du Spectacle. Côte MN137 230

Collo. Addresses
"Open - New York"
"Globe - Paris"

Paris Office,
9 Rue Aubert

Maurice Grau, President
and Managing Director

Ernest Goerlitz, Secretary

Maurice Grau Opera Co.
Lessees and Managers of
The Metropolitan Opera House.

New York, le 31 Octobre 1902

11, Rue Laffitte, Paris

Mon cher Coq,

Je vous renvoie la lettre de Gillette que je
trouvais très gentille.

Excusez-moi si je ne vous écris pas plus longuement.
Je veux seulement encore vous souhaiter tout espèce de pros-
périté dans vos affaires, bonne santé et de gros succès,-
en somme tout ce que vous pouvez vous souhaiter vous-même.

J'espère que vous me donnerez de vos nouvelles
de temps en temps.

J'ai vu le répertoire que vous m'avez donné. Je
causerai avec Frohman de tout cela et vous écrirai de nouveau
de New York.

Je vous embrasse, ainsi que Jean, de tout mon
coeur.

Votre ami

M. Coquelin Aîné,

E/V

Maurice Grau

J'ai une reponse de Berlin !

**ANNEXE 26 : LETTRE ET CARTE DE VISITE DE
L'IMPRESARIO HENRI DE BEAUCOURT ADRESSEES
AU MINISTRE DE FRANCE A RIO DE JANEIRO, 1896.**

La lettre mentionne l'accord entre trois imprésarios pour l'organisation de la tournée d'une compagnie française au Brésil.

Source : Archives diplomatiques du Ministère des affaires étrangères. Côte 573PO/A/161

Manuscrit 6 23
Septembre 4 réponse
à M^{re} de Beaumont

Monsieur le Ministre de France.
à Rio de Janeiro.

Monsieur le Ministre



En suite à notre entretiens de Samedi
Dernier, et suivant votre Desir, j'ai l'honneur de
vous envoyer l'express de l'affaire, dont j'ai été
victime ici à Rio, par suite de la non
exécution de la part de mes associés, des
clauses d'un contrat signé, entre: Monsieur
Manuel Ballesteras, associé de la firme
Fernandez Pinto et C^{ia}, et moi.

Cette firme se compose de Messieurs
José Fernandez de Carralho, Inga Pinto
Sujets Portugais, et Manuel Ballesteras
Sujet Espagnol.

Arrivé le 15 Mai à Rio pour traiter
une affaire théâtrale, au nom d'une Compagnie
Française d'Opéra, je fus présenté à M^{re}
M. Ballesteras, avec qui le lendemain d'accord
sur les conditions, un contrat pour une
durée de six mois, fut signé entre nous.
Ce contrat par lequel M^{re} Ballesteras, s'engageait
lui ou son représentant à Paris, à me verser
lorsque la Compagnie serait prête à partir
une somme de dix huit mille fr. (18000^{fr.})

pour les avances à faire aux artistes. Le départ
d'après le contrat était fixé au 5 Juillet de Paris
et la première représentation devait avoir lieu à
Rio du 25 au 30 du même mois. Je partis pour
Paris le 3 Juin, afin de signer les engagements
des artistes et faire les achats nécessaires à l'exécution
des ouvrages du répertoire.

Pour mon voyage M^r D. Ballesteras me
remis une somme de Mille francs (1.000^{fr}) en
garantie. De quoi, il me fit déposer au Théâtre
San Pedro d'Alcantara, mes malles contenant
mes effets linges etc. ainsi que le linge et la
garde robe de théâtre de ma femme, et autres objets.

A la date fixée pour le départ de Paris
tout était prêt. Comme le procure un certificat
de l'agence théâtrale, signé du commissaire de Police
et légalisé par Monsieur le Consul du Brésil
à Paris. Cinquante six (56) artistes étaient
engagés, le matériel de costumes, décors, musique,
bibliothèque, dont le montant s'élève à plus
de 1100 mille francs (9.000^{fr}). Comme le procure
les pièces jointes au Dossier, était prêt et
emballé. La plupart des bagages des artistes
étaient déjà en gare; l'orsque je reçus un
télégramme de M^r Ballesteras m'annonçant
qu'il ne pourrait s'embarquer que dans la pre-
mière quinzaine de Juillet, et que la Compagnie ne
quitterait Paris que dans les 15 jours d'attente.
Cela me plongea dans un embarras cruel
vis-à-vis des artistes, que je ne pus satisfaire
pour les faire attendre un grand mois à

Paris, au tant a que je pourrais suffire à peine à
combler le déficit causé par un pareil retard, que
rien ne pouvait prévoir. M^r Ballasteros fit venir son
télégramme d'une lettre de confirmation, et me demandant
pour raison que ses associés étant absents de Rio
il ne pouvait s'absenter, mais de prendre toutes
les mesures nécessaires pour l'embarquement
dans les premiers jours. Aut. Selon son télégramme.
Fort de cet ordre je pris donc une seconde fois
toutes mes dispositions, mais M^r Ballasteros ne
s'occupait pas plus la seconde fois, que la première.
Je télégraphiai plusieurs fois, sans obtenir de
réponse. La troupe resta donc Cinquante Sept
jours sur le paré de Paris à attendre.

Et tout de suite pour suivre de toutes parts
ses artistes ayant intenté une action collective
contre moi, me réclamant autre tout dommages
intérêts. Les dédits portés aux engagements, se
montant à 140 mille francs.

Enfin je revins donc à Rio, au 1^{er} arrivai en
leurs Dorniers, afin de réclamer à mon associé
le paiement des dépenses faites, plus une indemnité
pour le préjudice causé, mon année de travail
perdue, et la dépréciation faite sur mon nom.

Vendredi dernier je me présentais donc au
théâtre San Pedro au court-metres malles, afin de les
reprandre, ou me les refuser. M^r Ballasteros dit
que cela regardait la firme, et non lui. Me
voilà donc dans la nécessité d'intenter une
action à ces Messieurs.

La situation plus que jamais au point

où nous a plongés ma femme et moi cette malheureuse affaire, ne me permet pas de séjourner longtemps à Rio ni de faire face aux dépenses d'un procès qui pourrait se prolonger.

Confiant dans votre bonté, et dans l'équité des juges du pays, je vous respectueusement vous supplie de bien vouloir m'aider à en recouvrer justice le plus promptement possible.

Le dossier de cette affaire se trouve chez mon avocat M^r Alberto de Carvalho, rue de Quitanda.

Je vous prie Monsieur le Ministre d'agréer les remerciements anticipés, et l'expression du plus profond respect de votre tout dévoué serviteur.

Sp^{ri} de Beaucour &

Chez Monsieur André Brannu.
140 Rua Vinte de Setembro

Rio.

Rio le 21 Septembre 1895.



Henri de Beaucourt
Directeur du théâtre français de Rio de Janeiro

Brésil

ANNEXES 27 : COUPURES DE PRESSE BRESILIANNE SUR SARAH BERNHARDT POSTERIEURES A 1905.

Source : Cedoc, Funarte PER AC (Sarah Bernhardt)



Périodique *Dom Casmurro*, 14 octobre 1944.

SARAH BERNHARDT

NA BOUTEILLE

ELLE ÉPOQUE

Numa época em que o feminismo não passava de um sonho na cabecinha de algumas mulheres, Sarah Bernhardt tornou-se o símbolo da mulher emancipada, ainda muito antes da época em que as mulheres teriam direito ao voto. O seu talento, o seu figura e os seus escândalos amorosos conquistaram o público e tornaram-na o símbolo dos dias delirantes de França decadente da "Belle Époque". Agora, até o dia 1 de junho, o Centro Pierre Cardin, de Paris, homenageia a "Divina" com uma exposição fascinante à mulher que fez do mau-gosto uma moda.

Numa época em que as mulheres escondiam-se dentro de longas vestidas, guardadas em casa como bonecas, para não despertar a cólera alheia, Sarah Bernhardt transformou-se no símbolo da emancipação feminina.

O talento, a personalidade e a sua própria figura conquistaram o público e a fascinante mulher conquistou os adjetivos de "divina", "grande" e "sublime". Poetas e peças de teatro eram escritas especialmente para a sua interpretação. Músicas e até mesmo objetos de arte eram dedicados à ela. Os costureiros desenhavam vestidos para o seu corpo flexível e ela conseguia fazer do mau gosto, uma moda.

O estilo de Sarah Bernhardt era sunto e de um luxo decadente. Era a "Belle Époque" refletindo o delírio de uma França que se deteriorava.

POR MAIS DE MEIO SÉCULO

A carreira de Sarah durou mais de meio século. Tinha e perdeu-a não abandonou o palco e a glória. Mesmo depois de ter sua perna direita amputada, em vista de uma doença óssea, ela ainda continuou a atuar durante 7 anos. A estreia de Sacha Guitry foi cancelada no dia 25 de março de 1923. Sarah não pudera comparecer e no dia seguinte pela manhã o mundo perdia definitivamente a "Divina".

Seu apogeu foi entre 1890 e 1910, mas em 1902 o mundo teatral travou conhecimentos com Sarah Bernhardt. Debutava na Comédie Française e não perdeu tempo: esbofetou uma das respeitáveis damas do teatro que havia empurrado sua irmãzinha. Era o início de um reinado que ainda não terminou.

O mundo a recorda com carinho e em Paris, no Centro Pierre Cardin, uma exposição mostra tudo o que pertenceu a Sarah. Suas roupas, seus quadros, seus móveis, seus objetos de arte e toda sua carreira teatral.

VENCEU A PERSISTÊNCIA

Expulsa da Comédie, Sarah passou a atuar no teatro de "boulevard". Depois de 2 anos deixou a França e foi para a Espanha encontrar-se com seu amado, o príncipe de Ligne. Teve então um filho: Maurice.

Voltou, depois, à Paris e iniciou seu estralado com "The Passer-by". Durante a guerra franco-prussiana, interrompeu seus espetáculos, transformando o teatro Odeon em hospital e só voltou ao palco quando a batalha terminou.

Sua situação foi tão brilhante que Victor Hugo ajoelhou-se em público, no final do espetáculo para homenageá-la.

A Comédie Française a chamou, esquecendo o incidente da bofetada e Sarah se projetou definitivamente.

CONHECIDA NO MUNDO

Começaram, então, suas tournées, pelas grandes capitais. Levava um cenário "bernhardtiano" e o mundo aplaudiu. Pedra, Cleopatra, Tosca, Dama das Camélias, Medéia, Adrienne, Froufrou, Rei Lear, Hamlet, Macbeth, Teodora, Gismonda.

Em 1896, ainda jovem e bonita, com 37 anos e 30 anos de palco, foi convidado pela alta sociedade parisiense para um banquete de 500 pessoas, quando seria homenageada.

A artista italiana Eleonora Duse, 15 anos mais nova, tentou furtar de Sarah as glórias do palco. Quando ela lotou o Teatro Renaissance, interpretando "A Mulher de Claudio", em italiano e o teatro superlotado aplaudiu de pé. Sarah entrou no palco e abraçou sua rival e disse:

Você esteve divina, Eleonora.

Nessa noite, quando Sarah entrou em cena, superou-se a si mesma. Alexandre Dumas que lamentava não ser Eleonora a interpretou de Dama das Camélias em lugar de Sarah, se penitenciou.

TEATRO PARA SARAH

Um dia, durante um almoço com amigos, Sarah recebeu a oferta de um teatro que teria o seu nome.

Lucien Guitry, que já dirigira o Renaissance, sugeriu que Sarah dirigisse um teatro.

Se há ator em condições de dirigir um teatro, é você.

Mas Sarah retrucou: — Eu diretora? Mas o que será de mim se não puder zangar-me com os atores? Pensando bem seria um emprego estável e quando tiver muitas contas a pagar seria forçada a fazer economia.

Pensou-se em destinar o Teatro das Nações à Sarah. Naquele dia a conversa parou por aí. Fizera-se apenas sugestões.

Entretanto, depois de alguns dias, Sarah pediu um plano sobre o Teatro das Nações. Pessoalmente foi assistir a um espetáculo para verificar a acústica.

Depois de um mês Sarah chamou seu arquiteto e pediu-lhe para verificar as condições do teatro.

— Repare bem no teto. Lembrou-me que, quando criança, minha avó me dizia que quando se compra uma casa deve-se ter a certeza de que se pode abrigar leishão com segurança. Quando o leishão aguentar, o resto aguenta também.

ASSIM NASCEU O TEATRO SARAH BERNHARDT

Em 1898 nasceu o Teatro Sarah Bernhardt.

nhardt. O Conselho Municipal de Paris aceitou o projeto e a Divina passou a orgulhar-se de uma obra útil pois os maiores nomes do teatro atuaram em seu palco. Os melhores autores foram levados à cena, como Sardou, Mendes Bernheim, Shakespeare, Corneille, De Max, Tristan Bernard, entre outros.

Quando Sarah Bernhardt decidiu ser diretora disse:

— Vou dar meu nome ao teatro. Não por orgulho. Não sou tão tola ou narcisista. Faço-o para melhor desempenhar minha responsabilidade, e como se desse minha assinatura a todos os parisienses. Tenho a certeza de que eles confiarão em mim.

E os parisienses não só confiaram mas guardaram para sempre a memória a mais autêntica representação da "Belle Époque". Seus vestidos, seus documentos, seus objetos de arte, e tudo o que se referiu a uma carreira extraordinária. Um dia no talco, um estudo retrospectivo e agora está em uma exposição.

MUITO CHARME E MUITOS AMANTES

Afirma-se que a maioria dos artistas que pintaram, esculpiram, vestiram ou fizeram poesias e peças para Sarah Bernhardt acabaram se tornando seus amantes.

Clairin foi o seu "homem de companhia" durante 40 anos. O mais famoso quadro desse artista é dedicado à Sarah. Ela surge num canapé com uma raposa deitada a seus pés. Clairin, embora fosse um artista mediocre, via seus dotes artísticos reconhecidos graças à proteção da "Divina".

Doucet, o costureiro, Fouquet, o joalheiro, Majorelle e Guinard, decoradores, se inspiraram na sublime Sarah. Entre os pintores que deixaram ao mundo a imagem da Divina: Gustave Doré, Mourou, Belleuse, Bastien-Lepage, Stevens, Burne-Jones, La Gandara e Mucha. Mucha foi o célebre criador de cartazes e responsável pela decoração do apartamento da artista no Boulevard Pereire.

O pintor Abdena apaixonou-se por Sarah e foi retribuído durante um longo período.

Um celebre crítico francês, referindo-se à exposição sobre a Divina e seus pertences assinalou:

Sarah Bernhardt foi um intermediário prodigioso entre o mundo da cultura de salão e a cultura de massa e por isso tornou-se um ídolo dos tempos modernos.

Essa foi Sara, a mulher super-adjetivada, a primeira estrela autêntica do século 20.



Sarah com Teodora pintada por Marie Besson (1888)

Sarah em "Gismonda"

Sarah em 1878



Périodique non identifié, 1917.

SARA BERNHARDT

manchete nº 877 - 08/02/1969

a deusa do teatro

SARAH BE

OS GÊNIOS DO NOSSO TEMPO

O nome de uma atriz francesa encheu os últimos anos do século passado e os primeiros deste como uma expressão de genialidade. Frágil, magra, sem ser propriamente bela, essa mulher se transfigurava, em cena, radiante de formosura e de talento, dominando as platéias com as suas palavras, os seus gestos, os seus olhares e, às vezes, com a sua própria imobilidade, que era uma poderosa concentração de forças íntimas, o espelho de intensos conflitos interiores, uma dinâmica de tremenda carga expressiva. Chamava-se Sara Marie Henriette Bernhardt, nascera a 25 de setembro de 1844, em Paris, e era fruto da livre união de Judith Van Hard e de Edouard Bernhardt. A mãe era uma burguesa frívola, nascida na cidade de Harlem, na Holanda. O pai era um notário no Havre. A mãe, com amizades influentes, arranjou meios de colocar a filha como interna do Convento de Grand-Champs, de Versalhes, onde religiosas se incumbiam da educação de meninas e mocinhas. Conquanto de origem semita, Sara começou a ser educada no catolicismo, lendo as vidas dos santos contadas na *Legende Dorée*, de Jacques de Voragine, e outros livros piedosos. Quando foi retirada do convento, após uma grave pneumonia, a jovem Sara disse convictamente à madre superiora, Mère Sainte-Sophie:

— Ainda voltarei a este convento, para me tornar freira...

Não voltaria, mas seria freira, algumas vezes, sempre no palco, já com um *h* acrescentado ao prenome, que passou a ser Sarah. A jovem cresceu num ambiente mundano — o do Segundo Império, com Napoleão III instalado no trono da França. A mãe tinha as melhores relações nesse ambiente, as quais iam do Duque de Morny, famoso por sua elegância, a Félix Faure, tio do que, com o mesmo nome, seria, futuramente, presidente da França. O notário, muito mais velho que Judith, morreu no Havre, deixando um dote de cem mil francos, que seria pago quando Sarah se casasse. Começou logo a procura de marido para a mocinha. Mas Sarah declarou que, a ter de casar-se, obrigada pela mãe, preferia voltar para o Convento de Grand-Champs.

Então, você precisa pensar numa profissão. Deve ser modista!

— Não, mamãe. Nem quero me casar, nem quero ser modista. Prefiro, mesmo, entrar para o convento, como freira! Usarei para isso o dinheiro do meu dote. E serei esposa do Senhor!

A mãe, que era cardíaca, teve um ataque, que deixou a jovem muito impressionada. O Duque de Morny aconselhou sua amiga a escolher para a filha uma profissão, que não fosse a de modista. Ela poderia cursar o Conservatório Dramático, aprimorar a sua dicção, tornar-se uma atriz, como a grande Rachel.

— Mas eu não quero ser atriz!

— Eu sei... Mas sempre gostaria que você fizesse hoje ao teatro, com sua mãe. Tenho um camarote para *Britannicus*, de Racine. Nosso amigo Alexandre Dumas poderá acompanhá-las...

A sugestão foi aceita. Naquela noite, o Théâtre Français estava repleto e a mais elegante de todas as mulheres era a imperatriz

pacientemente explicando nos intervalos. Essa noite decidiu o destino de Sarah Bernhardt. Dias depois, ela se matriculava no Conservatório, preparada, às pressas, para as provas de ingresso.

Que vai recitar, senhorita? — perguntaram-lhe.

— O papel de Arícia, na *Fedra*, de Racine, na cena segunda do segundo ato...

— E com quem vai contracenar?

— Contracenar? Eu... eu não sei o que é isso. Bem... Enfim... Posso trocar? Recitarei uma fábula: *Os Dois Pombos*, de La Fontaine...

E começou com uma voz ligeiramente trêmula: "*Os dois pombos se amavam com amor muito terno...*" Foi ganhando impulso e se tornando mais segura. Quando terminou, indecisa sobre o resultado, olhava em torno, à procura de uma porta, para fugir. Mas o presidente da banca examinadora disse:

— Muito bem, senhorita! Muito bem!

Chegou em casa aos gritos:

Mamãe! Mamãe! Fui aceita!

E não fatou mais em entrar para o convento. Um ano após frequentar assiduamente o Conservatório, Sarah obteve o segundo prêmio de tragédia, interpretando cenas da *Zaira*, de Voltaire. Dois meses depois, haveria o segundo grande concurso. Seu professor escolheu, como comédia, *L'Ecole des Veuilles*, e como tragédia, *La Fille du Cid*. Mas a jovem era rebelde. Levou as peças e devolveu-as, com um comentário ácido:

— O senhor disse que há nelas bons papéis para mim. Pois eu as achei simplesmente execráveis. Não farei isso.

— É cedo demais para se meter a julgar peças... Aprenda, primeiro, a representá-las...

Sarah Bernhardt acabou por obter o segundo prêmio de comédia em *L'Ecole des Veuilles*, embora nada tivesse alcançado na interpretação da tragédia. Mas aquele êxito bastou para que o compositor Auber, então diretor do Conservatório, a recomendasse ao Théâtre Français, que logo a contratou. Não tardou a aparecer na fachada desse teatro um cartaz com os dizeres: "Ígênia", No dia 1.º de setembro de 1862.

"Ígênia". No dia 1.º de setembro de 1862, quando o pano subiu, a platéia encontrou à sua frente uma estreante trêmula e pálida, apesar da pintura que lhe cobria o rosto. Em tais condições, a estréia não podia deixar de ser infeliz. "O público achou você bem bonita", disse-lhe o velho Alexandre Dumas, à guisa de consólio. Duss outras peças foram interpretadas por Sarah Bernhardt na mesma temporada: *Valérie* e *Les Femmes Savantes*, esta, de Molière, conhecida na tradução portuguesa como *As Sabichonas*. O público não tomou conhecimento da atrizinha. Nem a imprensa. O crítico Francisque Sarcey, que seria, mais tarde, um de seus entusiastas, consagrou-lhe algumas palavras: "Mlle. Bernhardt se movimenta bem e pronuncia as sílabas com perfeita clareza. É só o que se pode dizer, por enquanto". A passagem de Sarah pelo Théâtre Français foi breve. Uma atriz de maior prestígio, Mlle. Nathalie, teve o vestido pisado, por descuido, pela irmã de Sarah, Re-

SEQUE



Judith Van Hard e sua filha, Sarah, menina. A direita: a famosa atriz, rainha do teatro francês do seu tempo, retratada em sua casa por um pintor da belle époque.

**ANNEXE 28 : LETTRE DES AUTEURS DRAMATIQUES
DE RIO DE JANEIRO AU MAIRE PAULO DE FRONTIM
EN FAVEUR DU THEATRE NATIONAL ET CONTRE LA
MAUVAISE INFLUENCE DES COMPAGNIES
ETRANGERES**

Source : IGHB. Côte DL.1286.50

Exmo. Snr. Dr. Paulo de Frontin

Dg.^{no} Prefeito do Districto Federal.

A Sociedade Brasileira de Autores Theatraes, constituida de accordo com a legislação vigente, para defeza dos seus associados e para lutar pelo resurgimento do Theatro Nacional, vem á presença de V. Excia., cuja energia de acção e cuja intelligencia lucida são garantias seguras de exito em todos os empreendimentos dignos, que ampara como entender de justiça aquelles que desejam vêr triumphante a idea de salvar o theatro brasileiro.

Não faltam elementos que assegurem a victoria definitiva desse tentamen: duas experiencias realizadas por um dos illustres antecessores de V. Excia. no Governo da Cidade já demonstraram á sociedade que esses elementos sobejam e que falta apenas que alguém com autoridade intellectual e moral e com soccorro da lei empregue essas forças esparsas, de modo a ser possivel dar batalha á perniciosa influencia, degradante e immoral, que exercem entre nós a pornographia, o mercantilismo dos emprezarios quasi analphabetos e a concorrência das Companhias estrangeiras que encontram em nosso meio cosmopolita e abandonado pela indiferença dos poderes publicos, um mercado, um ambiente e um centro magnificamente preparados para a victoria da exploração e derrota da Arte e dos artistas brasileiros.

E' o theatro, em toda a parte do mundo culto, a mais alta expressão da litteratura de um povo; é pelo theatro que se affirma com a melhor segurança a cultura do espirito nacional: foi assim no passado com Shakespeare, na Inglaterra, com Racine e Comeille, na França; com Lope de Vega e Calderon, da Hespanha; com Gil Vicente, em Portugal; com Schiller e Goethe, na Allemanha; com Trissino e Sannazaro, na Italia;

e ainda hoje o está sendo, neste momento de renovação mundial, não obstante a crise que a guerra suscitou por toda parte, na França de Bernstein, Hervieu, Bataille e Capus; na Scandinavia de Ibsen e de Bjornsen; na Allemanha, de Sudermann; na Italia de d'Annunzio, na Hespanha de Benavente, dos Irmãos Quintero; em Portugal de Julio Dantas e Marcellino de Mesquita.

Não é muito remota entre nós a epoca de uma intensa vitalidade theatral com Lucinda, Furtado, João Caetano e Vasques, no palco e Martins Penna, Alencar, França Junior e Arthur Azevedo, como autores.

Em todos os povos, é certo, o theatro passou por uma crise dolorosa, mas resurgiu; e, para não ir buscar mais longe a prova dessa ressurreição, bastará invocar o exemplo de Portugal por isso que são profundas as affinidades historicas, ethnicas, artisticas, litterarias e idiomáticas que ligam os povos irmãos das duas margens do Atlantico.

Almeida Garret reergueu o theatro portuguez, reformou-o da base á cupola e, depois d'elle, tem sido ininterrupta a serie de dramaturgos e comediographos cujos nomes ficarão para sempre na historia da litteratura dramatica, taes como Mendes Leal, Antonio Ennes, e Luiz Schroalback, e Gervasio Lobato e D. João da Camara.

Ao lado desses autores formou a pleiade immensa, brilhante, e, por vezes, genial de actores que serão sempre figuras do maior destaque e relevo na ribalta de todas as scenas do mundo, com Emilia das Neves, com Emilia Adelaide, Rosa Damasceno, Virginia e Beatriz Rente, com os tres Rosas, Brazão, Tasso, Taborda, Antonio Pedro e muitos outros que foram e são ainda grandes celebridades artisticas.

Entre nós, porém, ainda não foi possivel reerguer o theatro nacional, da anemia profunda em que tombou.

No entanto os autores ahi estão, a escrever, a trabalhar, a demonstrar que o talento não falta, que o trabalho não assusta, que a responsabilidade não amedronta; no entanto os

actores e actrizes ahí estão a estudar, a porfiar, luctando sem incentivo, enfrentando a miseria, ás vezes enganando o estomago, vivendo para não morrer, e, afinal, acabando nas enfermarias dos hospitaes, vencidos pelo cinematographo, explorados pelos empresarios sem coração, sem alma, sem ideal artistico, denotados pelos estrangeiros que mercadejam, e, finalmente enterrados pela Santa Casa de Misericordia, em uma scena ultima de Gran-Guignol.

E enquanto os authores e actores brasileiros, por muito se esforcem, e estudem, e trabalhem, não conseguem vencer nessa lucta heroica, desconhecida, quasi anonyma, enquanto o theatro nacional vae desapparecendo lentamente e lamentavelmente abandonado no declive por onde rola a sua vida de quasi miseria e fome, medram as empresas exploradoras da boçalidade, da *pornéa* revisteira tão do agrado das camadas baixas, medram as empresas estrangeiras, italianas, francezas, portuguezas, hespanholas, de todas as especies, desde a tragedia aos *cavallinhos*, desde a opera á farça; medram desassombradamente nesta Capital cincoenta e quatro cinematographos que funccionam dia e noite, drenando para a Europa e para os Estados Unidos uma formidavel somma de capital brasileiro, de ouro que o snobismo nacional se deixa arrebatado incauto e indifferentemente permittindo, sem piedade, que desappareçam a litteratura deamatica brasileira e arte de representar, que authores e actores se inutilisem ou degradem e que os artistas do palco tenham necessidade de fundar um hospital proprio, um retiro para a velhice, um asylo de desamparados onde venham a morrer sob o amparo de uma caridade publica muito problematica.

E fundado, e mantido o theatro nacional, a seu lado, á sua sombra, com a sua prosperidade, prosperariam tambem as pequenas industrias que d'elle vivem: da indumentaria, da scenographia, da modelagem, da esculptura, da carpintaria, da mechanica; milhares de almas encontrariam trabalho, centenas de familias teriam melhores dias e de todo aquelle oiro que emigra annualmente e nunca mais regressa senão todo, ao menos uma grande parte ficaria nesta terra tão bem

dotada pela Natureza e, por vezes, tão esquecida dos seus proprios filhos.

-

Ao nosso lado, sem uma tradição de arte como a nossa, mas com muito melhor comprehensão do patriotismo, fallando e cultivando como nós um idioma paterno mas alheio, a Republica Argentina tem em plena actividade e em pleno successo artistico e industrial o seu theatro nacional, com os seus anthores quaridos e já notaveis em todos os generos, com os seus actores e actrizes, se não perfeitos e eximios, pelo menos intelligentes, discretos e promissoras esperanças de um grande e prospero porvir.

A Sociedade Brasileira de Authores Theatraes conseguiu reunir em seu seio a quasi totalidade dos homens que escrevem para o Theatro e pensa que a resurreição deste no Brasil depende tão somente da iniciativa energica de um homem de acção que, dispondo de prestigio, intellectual e moral, como succede com Ev. Ex., Snr. Dr. Paulo de Frontin, se disponha a dar-lhe, dentro da lei, com severa fiscalisação, com rispida exigencia de trabalho e estudo, e com a direcção superior de um espirito competente, uma organização associativa com élos de mútua solidariedade e de interesse economico honestamente instituido, de modo q garantir, quér aos Authores que escrevem, quér aos artistas que interpretam, os direitos que a todos cabem e a segurança do dia seguinte, sem a preocupação acabrunhadora da miseria que esmaga e da esmola que avilta.

Uma associação de elementos artisticos formando um elenco homogeneo, garantida por meio de um contracto com a Prefeitura, Municipal, pelo prazo de alguns annos, subvencionada pelos cofres do Districto, sem desperdicio nababesco, mas sem exiguidade de usura, dirigida por uma commissão de tres membros - um escriptor dramatico reputado, um actor de nome feito, sob a ~~Presidencia~~ Presidência de um funcionario de inteira confiança do Prefeito Municipal, todos brasileiros natos, e eleitos os dois primeiros pelos seus respectivos confrades.

des, resolveria o problema em todas as suas modalidades.

Para garantir a vigencia do contracto e a permanencia dos elementos artisticos do elenco associativo, seriam destacados dos ordenados mensaes 25 % creditados nas contas de cada um, e dos lucros proporcionaes a esses ordenados e a que tivessem direito os artistas, seriam tambem deduzidos 25 % que teriam o mesmo destino. A deducção feita aos ordenados seria restituida no fim de cada anno, conforme a conducta do societario, mas a deducção feita aos lucros só por occasião de exgotar o praso contractual seria entregue a quem de direito.

Dos lucros totaes liquidados, por ventura verificados, 25 % pertenceriam aos cofres do município; 10 % ao Patrimonio da Casa dos Artistas; 20 % aos authores dramaticos cujas peças houvessem subido á scena e na proporção dos direitos authoraes percebidos de accordo com a tabella adoptada. Os restantes 25 % seriam proporcionalmente divididos pelos actores societarios, em proporção aos ordenados respectivos, tudo isso feito em rateios semestraes, depois de deduzidas todas as despezas geraes da sociedade.

A' Comissão Directora competiria não só a administração interna da Associação, como tambem a escolha das peças a representar, de accordo com as disposições de um Regulamento, previamente elaborado e approvedo.

Da subvenção concedida a essa Associação seriam prestâdas contas rigorosas ao fim de cada semestre, reservando-se a Prefeitura o direito de a suspender sempre que a renda verificada a puder dispensar.

Somente brasileiros natos e naturalizados com mais de seis annos de residencia no Brasil e permanencia nos theatros brasileiros, poderiam entrar na formação do elenco associativo; da mesma forma, somente seriam admittidas traducções ou peças portuguezas de reconhecido merecimento e mesmo assim, na proporção de cinco brasileiras para uma estrangeira.

Vinte annos de serviço permanente no Theatro Nacional dariam

os de V. Exa. este Memorial lealmente escripto em favor de uma
sa que reputa muito nobre e muito nacional, tem confiança ab
ta no patriotismo indiscutivel, na alta e brilhantissima comp
cia, na vossa cultura scientifica e artistica, na acção ener
a, tenaz e orientada, e, sobretudo, no nacionalismo austero
re que caracterisam o espirito moderno do illustre brasileiro
e tão altamente dirige os destinos do Districto Federal.

Rio de Janeiro 25 de Abril de 1919

Pela Sociedade Brasileira de Autores Thea

Rio de Janeiro, 25 de abril de 1919
A Sua Excelência Sr. Rocha Freire
Alcides de Lencastre
A. Carlos de Andrade
Candido Costa 1º Secretário
Arthur Cunha 2º - 11-

INDEX

- Abbey, Henry 102, 131, 141, 172, 173, 296
- Agar, Mlle, 90, 106
- Ando, Flavio, 202, 224
- Anicet-Bourgeois 262
- Angelo , 176
- Antoine, André, 192, 338, 340, 341, 344, 192, 345
- Arnal , 99
- Arnaud, Joseph 53
- Auber, Esprit, 81, 82
- Augier, Emile, 92, 100, 199
- Augustin-Thierry, Guilbert, 291, 297, 309
- Azevedo, Arthur 66, 65, 72, 189, 194, 195, 197, 213, 214, 222, 232, 277, 278, 335, 340
- Badet, Regina , 192
- Ballesteras, Manuel 171, 172
- Barbier, Jules 281, 292
- Barbosa, Rui 270, 275
- Bargny Le 192
- Barnum, Phineas Taylor 59, 360
- Bataille, Henry 123
- Beaucourt, Henri 171, 172
- Becque, Henri 123
- Bergerat, Emile 48
- Bernard Julie (Youle) 76, 77, 78, 79, 81
- Bernhardt, Jeanne 177
- Bernhardt, Régina 86
- Bernstein, Henry 123
- Berton, Pierre 175, 236
- Bilac, Olavo 273, 274
- Bouffet 99
- Brabender, Mlle 78
- Brachard, Adolphe 41, 42, 48, 49, 135, 136, 137
- Braga Junior 56
- Brandès, Marta 192
- Brasseur 192
- Brown, Frank 65
- Brulé, André 192
- Caetano, João 261, 277, 278
- Carrero, Tônia 367
- Cartereau 176
- Catulle-Mendès 106, 115
- Campos Salles 337
- Cerqueira, Dionisio S. de Castro 172
- Chaperon 282
- Chilly, Charles de 90
- Ciacchi, Cesar 58, 59, 60, 61, 140, 171, 173, 174, 184, 203, 219, 229
- Clairon, Mlle 193, 208
- Coaraci, José Alves Viconti 199
- Cogniards, frères 87
- Colombier, Marie 131, 132, 133, 231, 239, 241, 308
- Coppée, François 89
- Coquelin, Constant 59, 65, 131, 170, 192, 335, 338
- Croizette, Sophie 93, 94, 95
- Curel, François de 123
- D. Pedro II 202, 216, 234, 269, 275
- Damala, Jacques 106, 115, 199, 236
- Darmont, Albert. 304, 306, 310
- De Max 353
- Debay, Mlle 87
- Déjazet, Virginie 99
- Delaunay 237

Delavigne, Casimir 85	Furtado, Coelho 52, 198, 199, 200, 224
Dennery 262	Garnier, Philippe.. 176, 224, 233, 235, 238, 261
Derenbourg, Louis 107	George, Mlle 281
Desclée, Aimée 103, 104	Giacosa 292
Deslandes, Raymond 87	Gomes, Carlos 58
Desprès, Suzanne 192, 338	Goncourt, Edmond 338
Dias Braga 56	Got, Edmond 94, 95
Dinard 304	Goudstikker, J 299
Doche, Eugénie 103	Grau, Maurice 42, 114, 131, 141, 171, 172, 173, 175, 178, 184, 296, 299
Donnay, Maurice 123	Guanabarino, Oscar 353, 355, 356
Dorval, Maximilien 42	Guérard, Mme 177, 181
Dorziat, Gabriela 192	Guilbert, Yvette . 266
Ducci, Luiz 57, 58, 296	Guitry, Lucien 192, 338
Dudlay, Mlle 247	Hading, Jane 59, 192, 199, 266
Dumas, Alexandre 81, 89, 92	Halévy, Ludovic 107, 203, 319, 320, 331
Dumas fils, Alexandre 196, 199, 203, 292, 327, 348, 352	Hausmann, Baron de 120
Duquesnel, Félix 88, 103, 110, 114, 289, 290	Heller, Jacinto 56, 232
Durand, Mlle 304	Hennery 516
Durec, Arsène 131	Hervieu 123
Duse, Eleonora 18, 59, 62, 65, 173, 191, 202, 203, 205, 206, 208, 224, 227	Hugo, Victor 89, 90, 91, 92, 109, 210, 223, 348, 351, 352, 353, 428
Élie 84	Huguenet 192
Fargueil, Anaïs 93	Ibsen, Henrik 141, 327, 328
Féraudy, De 192	Irving, Henry 115
Ferrari 57, 58	Jarrett, William 42, 95, 102, 133, 134, 241
Feuillet, Octave 199, 211	Jambon 282
Filindal 342	João Ninguém 345
Fonseca, Chrispiniano da 300, 304, 305, 327, 329	Joliet 176
Fournier, Marc 87	Judic, Mlle 59
Fraisier 214	Labiche, Eugène 87
França Junior 195	
Frédérique, Mlle 304	

Lafont 99
Lambert 192
Laparcerie, Cora 192
Larrey 77
Lavedan 123
Lecouvreur, Adrienne 193, 208
Lemaître, Jules 162, 163, 169, 250
Lemeunier 107
Leonardi, Emma 58
Leroux, Xavier 282, 289, 297, 301, 302
Leszczynska, Marie 77
Libert 304
Lloyd, Marie 85
Lopez de Trovão 263, 264
Machado de Assis 348
Malvau, Malveau, Jeanne 175, 176, 233
Mancinelli, Marino 58
Marchoux 344
Marivaux, Pierre Carlet de Chamblain de 89
Maubant 246
Mayer 94
Méa, Jeanne 304
Meilhac, Henri 107, 208, 230, 319, 331
Merle, Victor 302
Milone, Luiz 57
Molière, Jean-Baptiste Poquelin, dit 85, 86
Montigny, Adolphe 86
Moreau, Emile 281, 283, 287, 289, 297, 298, 300, 308
Moreira Sampaio 189
Morny, duc Charles de 79, 80, 81, 82, 85, 143

Mounet-Sully, Jean 92, 94
Movel 304
Mucha, Alfons 118
Musset, Alfred de 118
Nabuco, Joaquim 192, 207, 208, 210, 215, 248, 250, 251, 253, 254, 256, 270, 348, 360
Napoléon III 77
Nathalie, Mlle 86
Nilsson, Mlle 99
Noël, Édouard 104, 281, 289
Noirmont, Marthe 176, 239, 240, 241, 242, 243, 244, 245, 262, 264
Novelli, Ermete 65, 338
Offenbach, Jacques 53, 197, 265
Ohnet, Georges 199, 203, 209, 210, 211, 322
Pailleron, Édouard 199
Paladini, Celestina 206
Passos, Pereira . 336, 337, 338
Patti, Adelina 49, 99
Peixoto, Floriano 279
Pena, Martins 195
Pereira, Albano 135, 336, 338
Perrin, Emile 90, 91, 93, 94, 95, 96, 97, 100
Pierron 93
Piron 176
Plata, Rosita de la 65, 315
Polonio, Cinira 220
Ponchon, Raoul 139
Porto-Riche, Georges de 123
Prudente de Moraes 337
Queiroz, Eça de 265, 266

Rachel, Mlle . 84, 98, 99, 100, 103,
 104, 193, 202, 208, 281, 308
 Racine, Jean 85, 89, 92, 110, 113,
 193, 210, 224, 246
 Regnier, Marta 192
 Réjane, Gabrielle Réju, dite Mlle 62,
 106, 266, 338
 Richepin, Jean 106, 107
 Ristori, Adelaide 18, 62, 191, 202
 Robecchi 107
 Rossi, Ernesto 58, 59, 202
 Rostand, Edmond 118, 123, 285, 335
 Rotoli, Donato 57
 Rousseil, Mlle 97
 Rovescalli, Antonio 298, 301
 Rubé 298
 Salvini, Tommaso 202
 Samson, Joseph-Isidore 84
 Sand, George 89, 248
 Sandeau, Jules 199
 Sansone, Giovanni 57
 Santos, Ismênia dos 56
 Sarcey, Francisque 91, 98, 100, 101,
 111, 112, 113, 114, 162, 214, 281, 289,
 290, 297, 308, 309, 325, 326, 360
 Sardou, Victorien 105, 107, 109, 110,
 111, 112, 113, 114, 120, 144, 145, 196,
 198, 199, 203, 206, 209, 211, 212, 226,
 281, 283, 264, 285, 287, 289, 291, 293,
 297, 300, 308, 309, 311, 313, 314, 323,
 324, 325, 326, 348, 351, 353, 355, 359
 Schürmann, Joseph 42, 49, 349, 350
 Scribe, Eugène 85, 86, 110, 222, 273,
 308
 Sergine, Vera 192
 Simões, Lucinda 198, 199, 200, 206
 Silva, Bartholomeu Corrêa da 57
 Silva, Celestino da 56, 200
 Simond 344
 Souza Bastos 56
 Stevens 177
 Stoullig, Edmond 104, 105, 281, 289
 Strakosch, Maurice 42
 Talma, François Joseph 48, 84
 Taunay, Visconde de 275, 276
 Tessero, Adelaide 59, 60, 429
 Thefer 176
 Theuriet 213
 Thiroux 304
 Thomas, Théophile 289
 Ullmann, Victor 42, 44, 115, 131, 296,
 304
 Valdey 304
 Vasques. 261
 Ventura 353
 Veríssimo, José 195
 Vieira, Amélia 317
 Villière, André 43
 Voltaire, François-Marie Arouet, dit 85,
 92, 93, 193
 Zola, Emile 117, 196, 327, 328, 338,
 341

TABLE DES FIGURES ET DES TABLEAUX

Figure 1 Annonce d'un spectacle equestre à Rio de Janeiro en 1878.....	59
Figure 2 Illustration représentant une des scènes de <i>Théodora</i> à la Porte Saint-Martin.....	109
Figure 3 Affiches créées par Alfons Mucha pour la pièce <i>Lorenzaccio</i> , d'Alfred de Musset, et <i>La Samaritaine</i> , d'Edmond Rostand, au Théâtre de la Renaissance.....	119
Tableau 1 Recettes du Théâtre de la Renaissance entre 1894 et 1898.....	121
Tableau 2 Recettes du Théâtre Sarah-Bernhardt entre 1900 et 1913.....	122
Figure 4 Carte illustrant les pays où Sarah Bernhardt s'est produite en tournée artistique.....	126
Figure 5 Carte illustrant l'itinéraire des tournées de Sarah Bernhardt entre 1905 et 1906.....	129
Tableau 3 Itinéraire de la tournée de Sarah Bernhardt en Europe entre 1881 et 1882.....	130
Figure 6 Publicité de la poudre de riz Sarah-Bernhardt, affiche produite en 1890 par l'illustrateur Jules Chéret.....	134
Figure 7 Carte illustrant le nombre de théâtres par continent en 1913.....	135
Figure 8.1 - Carte illustrant l'itinéraire des tournées de Sarah Bernhardt entre 1886 et 1887.....	137
Figure 8.2 - Carte illustrant l'itinéraire des tournées de Sarah Bernhardt entre 1891 et 1893.....	138
Figure 9 - Carte illustrant l'itinéraire des tournées de Sarah Bernhardt entre 1905 et 1906.....	138
Figure 10 - Carte illustrant l'itinéraire de la tournée de Sarah Bernhardt en Amérique du Sud en 1905.....	139

Figure 10.1 - Sarah Bernhardt devant la tente de 5000 places dréssée au Texas pour ses représentations.....	146
Figure 11 Montage de la tente où jouait Sarah Bernhardt en Amérique, 1905.....	147
Figure 12 Publicité pour la poudre-de-riz 'Sarah Bernhardt.....	155
Figure 13 Annonce de <i>Froufrou</i> publiée dans un journal brésilien.....	156
Figure 14 Caricature de Sarah Bernhardt, par Alfred Le Petit, vers 1885.....	165
Figure 15 Caricature de Sarah Bernhardt, 1881.....	167
Figure 16 Sarah Bernhardt (au centre de la table) et sa troupe pendant la tournée en Amérique du Sud en 1886.....	176
Figure 17 Représentation du débarquement de Sarah Bernhardt à Sydney en 1891.....	179
Figure 18 - Photo de Sarah Bernhardt à bord de son train spécial.....	181
Figure 19 - Sarah Bernhardt en tournée dans son wagon spécial.....	182
Figure 20 - Lithographie de Sarah Bernhardt publiée au Brésil en 1882.....	186
Figure 21 - Caricature publiée en 1886 par la <i>Revista Illustrada</i> à propos de la visite de Sarah Bernhardt au Brésil.....	188
Figure 22 - Sarah Bernhardt à la chasse au Brésil.....	190
Figure 23 Annonces des spectacles à l'affiche en juin 1886.....	198
Figure 24 - Annonce de <i>Le Maître de Forges</i> , par la compagnie de Furtado Coelho.....	200
Figure 25 - Annonce de <i>Fédora</i> et <i>Divorçons</i> , de Sardou, par la compagnie de Furtado Coelho.....	201
Figure 26 - L'acteur Furtado Coelho vers 1883.....	202
Figure 27 - Annonce de <i>Froufrou</i> , tournée d'Eleonora Duse au Brésil en 1885.....	204
Figure 28 - Annonce de <i>Théodora</i> , tournée d'Eleonora Duse au Brésil en 1885.....	205
Figure 29 - Annonce du spectacle <i>Fédora</i> en présence de l'Empereur (Diario de Notícias, 03/06/1886.....	217
Figure 30 - Correspondance entre D.Pedro II e sa fille, la princesse Isabel mentionnant Sarah Bernhardt et Philippe Garnier.....	235

Figure 31 - Les acteurs Flavio Ando et Philippe Garnier.....	239
Figure 32 - Les mésaventures de Mlle Sarah ont été très amusantes.....	243
Figure 33 - Caricature à propos de l'affaire Noirmont.....	244
Figure 34 Télégramme adressé à Joaquim Nabuco Par Sarah Bernhardt en 1886.....	249
Figure 35 - <i>Cléopâtre</i> . Le palais de Ramsès. Scène des danses nubiennes.....	283
Figure 36 - Sarah Bernhardt dans le rôle de Cléopâtre.....	286
Figure 37 - Dessin représentant le deuxième acte de <i>Cléopâtre</i> avec Sarah Bernhardt dans le rôle titre.....	288
Figure 38 - Maquette d'un des costumes de Cléopâtre.....	288
Tableau 4 - Répertoire de Sarah Bernhardt en 1893.....	292
Tableau 5 - Répertoire de Sarah Bernhardt en 1886.....	292
Figure 38 - Dessin du Panorama de Memphis, l'un des décors de <i>Cléopâtre</i>	294
Figure 39 - Affiche de <i>Cléopâtre</i> , tournée brésilienne de 1893.....	295
Figure 40 - Liste de passagers à bord du Potosi.....	303
Figure 41 - Caricature de l'élite brésilienne fréquentant l'Opéra.....	307
Figure 42 - Sarah Bernhardt dans <i>La Tosca</i> , 1887.....	312
Figure 43 - Sarah Bernhardt dans <i>La Tosca</i> , 1887.....	313
Figure 44 - Spectacles à l'affiche en 1893. <i>O Paiz</i> , 18 juin 1893.....	316
Figure 45 - Spectacles à l'affiche en 1886. <i>O Paiz</i> , 9 juin 1886.....	316
Figure 46 - <i>Gazeta de Noticias</i> , 12 juin 1893.....	317
Figure 47 - L'annonce de <i>La Dame aux camélias</i> à Sao Paulo en 1886, <i>A Provincia de Sao Paulo</i> , 02 juillet 1886.....	318
Figure 48 - Pages d'annonces théâtrales du journal <i>O Estado de Sao Paulo</i> , au 13 juillet 1893.....	318

Figure 49 - Plan du théâtre Lyrico, où Sarah Bernhardt a joué à Rio de Janeiro en 1893 et 1905.....	321
Figure 50 - Sarah Bernhardt dans <i>La Dame aux camélias</i>	332
Figure 51 - Sarah Bernhardt dans <i>La Dame aux camélias</i>	332
Figure 52 - Scène de <i>La Dame aux camélias</i>	333
Figure 53 - Sarah Bernhardt dans <i>La Dame aux camélias</i> , 1891.....	333
Figure 54 - Revue <i>Kosmos</i> , n° 12, année II, décembre 1905à propos de la tournée de Coquelin.....	339
Figure 55 - Demande de dispense de paiement d'impôt à la Préfecture de Rio de Janeiro, tournée d'Antoine, 1903.....	340
Figure 56 - Caricature à propos de Sarah Bernhardt. <i>Gazeta de Noticias</i> , 6 août 1905.....	347
Figure 57 Caricature d'Alfred Le Petit à propos de Sarah Bernhardt, Coquelin et le Théâtre-Français.....	357

TABLE DES MATIÈRES

Introduction : LES CHEMINS QUI NOUS MENENT A SARAH BERNHARDT	1
PREMIÈRE partie :	17
La mondialisation, le théâtre et Sarah bernhardt	17
Chapitre I : La mondialisation de la culture et le théâtre	18
I.1. Le partage de l'espace-temps : transformations économiques et invention du global	20
I.1.1 Des changements fondamentaux au XIXe siècle.....	22
I.1.2 La circulation culturelle par la presse, l'imprimé et les arts du spectacle	30
I.2. L'industrie de la scène à Paris et au Brésil.....	36
I.2.1 L'entrepreneur du spectacle	41
I.2.2 Tournées	46
I.3. De l'autre côté de l'Atlantique	51
I.3.1. La culture comme un champ de bataille : la présence étrangère et l'art dramatique national	61
Conclusion	69
Chapitre II : Sarah Bernhardt, du grand art pour le grand public	74
Introduction	74
II.1. Origine et débuts de Sarah Bernhardt	76
II.1.1. Le Conservatoire	83
II.1.2. Vers la consécration à l'Odéon.....	88
II.1.3. La Comédie-Française	91
II.2. Après la Comédie-Française : la carrière indépendante de Sarah	94
II.2.1 Les trois étapes d'une carrière indépendante.....	101
II.2.1.1. « 1880 à 1893 » : la première étape.	102
II.2.1.2. 1893-1899 : Le Théâtre de la Renaissance	114
II.2.1.3. Le Théâtre Sarah-Bernhardt (1899-1923)	120
II.3. Les tournées dans la carrière de Sarah Bernhardt	124
Conclusion	142
Deuxième partie :	150
Les tournées brésiliennes.....	150
Chapitre III. 1886 : Sarah Bernhardt, l'ambassadrice du génie français ?	161
III.1. « Ah ! Pourquoi part-elle ? »	161

III.1.2. La préparation du voyage	170
III.1.3. Une artiste en or : la construction de l'image de la vedette par la presse	177
III.1.4. « Elle nous vient comme Sarah Bernhardt et comme la France » : l'impact de la tournée dans le panorama théâtral brésilien en 1886	191
III.2. Un répertoire connu par avance	198
III.3. La critique locale : « on n'est pas là pour critiquer, mais pour informer ».....	209
III.3.1. Les reproches à la tournée de Sarah Bernhardt : les attentes du public local.....	228
III.3.2. Sarah Bernhardt, figure scandaleuse : la diffusion de l'affaire Noirmont.....	239
Conclusion : Les récits de presse et la signification symbolique de la tournée de 1886..	245
Chapitre IV: Les tournées de 1893 et 1905	260
IV.1. « O que dizem de nós »... (Que dit-on de nous ?)	260
IV.1.2 1890-1900 : La République et « le progrès »	269
IV.2. Sarah, étoile mondialisée.....	280
IV.2.1. Des grands spectacles adaptés pour les tournées : le choix du répertoire en 1893	291
IV.3. La réception du répertoire par la presse en 1893	311
IV.4. Anciens vieux succès : éléments pour une analyse de la tournée de 1905	327
IV.4.1. Rio de Janeiro en 1905, la Belle Époque tropicale.....	336
Conclusion : « Sarah Bernhardt est toujours la même ! »	351
Conclusion.....	358
SOURCES ET Bibliographie	368
Ouvrages généraux.....	368
Sources.....	369
ANNEXES	403
Index.....	515

TABLE DES ANNEXES

Annexe 1: Chronologie détaillée des tournées de Sarah Bernhardt au Brésil.....	404
Annexe 2: Tableau récapitulatif du répertoire joué par Sarah Bernhardt au Brésil	408
Annexe 3 : Programme de la tournée de Sarah Bernhardt, 1888-1889.	410
Annexe 4 : Affiche de la tournée de Sarah Bernhardt au Portugal, 1882.....	420
Annexe 5 : Lithographie d'Angelo Agostini illustrant Sarah Bernhardt, 1886.	422
Annexe 6 : Chronique écrite par Joaquim Nabuco sur Sarah Bernhardt, 1886.	424
Annexe 7 : Lettres de D.Pedro II mentionnant la tournée Sarah Bernhardt au Brésil.	431
Annexe 8. Correspondances entre Sarah Bernhardt et Joaquim Nabuco	437
Annexe 9 : Lettre d'Alfredo Bastos à Joaquim Nabuco au sujet de la chronique de Nabuco sur Sarah Bernhardt.	447
Annexe 10. Lettre de Machado de Assis à Joaquim Nabuco mentionnant la tournée de Sarah Bernhardt au Brésil en 1905.....	451
Annexe 11. Photographie de Sarah Bernhardt, dédicacée par l'actrice à la <i>Revista Illustrada</i>	456
Annexe 12 : Annonce de la tournée brésilienne de 1893 parue dans la presse brésilienne.	459
Annexe 13 Affiche de la tournée de 1893 au Brésil.	461
Annexe 14 Sarah Bernhardt à travers la caricature française	465
Annexe 15 : Sarah Bernhardt, « Un examen de conscience », <i>Le Figaro</i> , 9 décembre 1896	469
Annexe 16 : Lettre de Coelho Neto sur le Conservatoire dramatique brésilien.	472
Annexe 17 : Liste des passagers au bord du Cotopaxi et du Potosi, tournées de 1886 et 1893.	477
Annexe 18 Groupe d'étudiants devant la Faculté de Droit de Sao Paulo, à l'occasion de la visite de Joaquim Nabuco, 1906.	480
Annexe 19 : Carte postale de Sarah Bernhardt autographiée par l'actrice à Carlota Laboriau, 1905.....	482
Annexe 20 : Carte postale adressée à Mme. L. Guérin, au Brésil mentionnant le spectacle de Sarah Bernhardt, 1905.	484
Annexe 21 : Carte Postale de la tournée de 1905 avec une photographie De Max, dédicacée par l'acteur.	486

Annexe 22 : Caricature brésilienne de Sarah Bernhardt, à propos de la tournée de 1905 au Brésil	488
Annexe 23 : Théâtres de Rio de Janeiro où Sarah Bernhardt s’est présentée.....	490
Annexe 24 Autorisation pour la troupe Sarah-Bernhardt de circuler a demi-tarif sur le Réseau des Chemins de Fer de Paris à Lyon et à la Méditerranée, 1905.....	493
Annexe 25 : Lettre de Maurice Grau à Coquelin mentionnant l’imprésario américain Frohmann, 1903.	496
Annexe 26 : Lettre et carte de visite de l’imprésario Henri de Beaucourt adressées au ministre de France à Rio de Janeiro, 1896.	498
Annexes 27 : Coupures de presse brésilienne sur Sarah Bernhardt postérieures à 1905.	504
Annexe 28 : Lettre des auteurs dramatiques de Rio de Janeiro au maire Paulo de Frontim en faveur du théâtre national et contre la mauvaise influence des compagnies étrangères	508